STORIA UNIVERSALE
DEL
C A N T O

INTRODUZIONE

Ognuno porta in sè la vita e la morte; memorie e speranze.

La consumata bellezza chiede talvolta tristamente al cristallo amico qualche orma almeno del suo primo sembiante; il mesto superstite evoca di quando in quando la figura de' suoi perduti; l'esule quella dei luoghi abbandonati; l'infelice si tormenta richiamando pur suo malgrado il tempo più lieto; ogni uomo involontariamente veglia a qualche estinto: buon per lui se il suo fantasma serba la dimora nelle regioni della mente e non s'insediò nell'animo; tanto più si cruccierà ad aggirarvisi attorno, ed a scuotere i veli eterni che lo ricoprono, quanto più gli è intimo e confidente.

Ogni tempio ha il suo altare, ogni petto il suo mistero, ogni cuore un sepolcro; altare di memorie, oracolo d'ispirazione, sepolcro di resurrezione.

Senonchè, dei fantasmi non dileguati appieno e rifuggiati a vivere nell'uman petto, alcuni sono destinati a finire una volta col cessare dei sensi che prestano loro, per così dire, l'estremo alimento; altri, di natura infinita, seguiranno lo spirito nell'eterne peregrinazioni, e di libera vita indissolubilmente congiunti rivivranno eterni.

Verrà il momento infatti che si perderanno come in notte perpetua le voci de' compagni d'avventura, le impressioni d'uno straniero abbraccio; ma riappariranno più consolanti le redivive sembianze materne; risorgeranno tutte le sacre memorie di lei tanto pianta, e che per brevi giorni parea avesse abbandonato in terra il frutto d'un amore onnipotente, l'alimentato del suo seno, il figlio!

Così le memorie e le voci de' nostri interni sepolcri, altre si spegneranno come fiamme dall'altrui forza alimentate, altre di propria vita rinnoveranno, a

interminabile gaudio o ad eterno supplizio. I riflessi del divino foco della carità riscalderanno sempre lo spirto che in essi s’imparadisa; le gelide ombre del rimorso non si staccheranno mai dall’anima in preda alla disperazione.

Ogni uomo dunque in sè stesso memorie eterne conserva; ed altre finite, che consumano colla terrena esistenza, e ch’egli deporrà nella tomba con quanto di corruttibile è costretto a lasciarvi.

Quivi si perderanno tanti de’ suoi ricordi pur geniali ed amati; tante di quelle ingenue visioni che pure dolcissime e costanti deliziarono i suoi sogni; tante semplici ma care memorie che forse dalla infanzia lo accompagnarono pel cammin della vita con vaga distrazione, con soave ricreamento.

Imperciocchè, v’hanno de’ sepolcri, are di fede, in cui arde la fiamma sempiterna; intorno ai quali alieggiano vivi gli spiriti, a ispirazione e conforto; di questi è la tomba materna.

Ma v’hanno ancora de’ sepolcri vuoti e scialbati, attorno ai quali non guizzano che fatue fiammelle, leggere come la brina, effimere come il crepuscolo: e questi sono i ricordi d’una bellezza, d’un plauso — un cane — una stanza — io ricordo il mio canto.

Il *Canto*! — linguaggio degl’angeli: profumo dell’anime; rivelazione de’ loro tesori.

Senonchè, qualora una passione viva entro ti muova, eloquentemente potrai analizzarla; — la tua descrizione porterà i colori della vita, la natura nella sua bellezza. — Ma affannandoti attorno ad una morta, oh Dio! qual prostrazione, quale stento; e non ritrarrai che un cadavere.

Eppure, anche le squallide traccie dell’estinto tornano care e preziose a chi vede null’altro rimanergli di quelle care e perdute sembianze.

Le funebri nenie ridestarono il coraggio, spinsero all’eroismo, e dovevano far rivivere i morti nella patria delle melodie.

Pingasi dunque, anche cessata che sia la ispirazione, anche alla pallida luce della rimembranza.

PARTE ANTICA.

I.

Origini — Primi Compositori — Elementi del Canto.

L’armonia che dal cielo, dalla terra, dalle onde, traspira — la vasta ed arcana espressione delle umane e delle divine cose — gli antichi compresero nella magica parola di *Musica*.

Ermète la definì, conoscenza ed ordine di tutte le cose. Pitagora e Platone insegnarono essere una musica *l’Universo*.

Ho altrove mostrato[1] e ripetendo qui mi giova premettere che, Pitagora, il genio della metempsicosi, il filosofo che intendea le anime formate dalla armonia, colla quale volea farne rivivere le facoltà, come dalle armonie celesti le credeva in terra nelle singole anime primieramente raccolte, fece nella Magna Grecia le sublimi sperienze di ridonar la salute e la vita coll’arte divina che i primi fisici e savj impiegarono a calmare i dolori, a sperdere i malinconici filtri, a frenare i deliri, a ricostituire l’ordine, la calma nelle commosse menti, nelle fibre alterate.

E forse per questo, l’antica Indiana sapienza ritenne la musica di origine divina, come la parola.

Per questo, ed è mio pensamento, in tanti paesi dell’Indie professano i popoli sommo culto al loro animale l’elefante, che all’utilità de’ suoi servigi associa

l’istinto speciale di farsi meglio pieghevole e più intelligente alla forza del canto; onde anche in oggi gli Siamesi addomesticano con questo mezzo quegl’animali, e li solleticano ai più fecondi loro accoppiamenti.

Di tanto bene, di questo *strumento* il più perfetto e insinuante alla espressione delle armonie, a Brama, loro Dio, gl’Indiani attribuirono la invenzione; nelle sacre carte ne riposero la dottrina; e col sanscritto, lingua religiosa, trattarono le cose musicali.

L’essenziale di questa divina emanazione riconobbero nella virtù del canto; e la prima parte della sacra legge musicale è Gana, cioè il canto.

Per questa divinità, immutabili sono i sistemi dei canti Bramini, come quei di Confucio, che però non son privi di melodiali dolcezze, tramandate dalle più remote generazioni con sempre nuovo affetto, e colle passioni della vita e della parola.

Il Yo-King, antichissimo codice de’ Cinesi che andò perduto, conteneva i cantici ispirati dalle loro divinità «i vivi sospiri, le lamentevoli esclamazioni in cui la parola, troppo insufficiente, naturalmente prorompe, formando suoni in cadenze, canti pieni d’armonia[2].»

Quindi Confucio, che insegnava a suo figlio non poter parlar bene senza saperne di canto; e i suoi seguaci autori dei famosi libri diventati la dottrina de’ savi, consacrarono l’accentuazione e la ritmica della parola, siccome immagine delle delizie celesti, esorcismo alle influenze malefiche, scandaglio alle inclinazioni de’ popoli, sollievo alla fatica dei coltivatori, condimento alle mense, calma alle agitazioni del polso[3], e in pari tempo regola della morale: ond’è che la musica tien sì gran parte nella coltura Cinese[4].

Per questi antichissimi insegnamenti, anche Platone, nel suo Protagora, mise il *Mélos* nel semplice discorso, significando con ciò il *canto della parola*, e quasi il mele (μέλι) che discorre da essa; ed asserì che i suoni della musica, a seconda dei loro gradi e delle loro vibrazioni portano o le virtù od i vizj contrarj, nè si potrebbero cangiare senza alterare in un tempo la morale costituzione.

Aristotile, eterno contradditor di Platone, a quei sensi pur non si oppose; e seco lui si mise d’accordo per la potenza della musica sul fisico, sull’indole e sui costumi.

Polibio, col suo far giudizioso, provò come ad addolcire le tendenze degli Arcadi abitatori di tetri climi e gelati, impiegasse la musica: quelli di Cyneto che tanto bene negligentavano, sorpassavano in crudeltà tutti i Greci.

Orfeo, col canto non giunse a commuovere i sassi?... Non furono tratte le anime dall'Averno, e come crede Macrobio, a forza di canti non furono ricongiunte all'origine delle musicali dolcezze?...

Quest'arcana modificazione della voce umana con cui formansi suoni variati ed apprezzabili, è una delle prime espressioni del sentimento, che ci diè la natura.

Egli fu per mezzo dei differenti suoni della voce, che gli uomini ebbero primamente ad esprimere le differenti loro sensazioni. La natura lor diede quei suoni per tradurre esteriormente i sentimenti di dolore, di gioja, di piacere che internamente provavano, come pure i desiderii e i bisogni da cui erano mossi. La formazione delle parole successe a questo primo linguaggio. L'uno fu opera dell'istinto, l'altro fu un seguito delle operazioni dello spirito. Veggiamo infatti gl'infanti, soddisfando al bisogno di questa speciale ginnastica, esprimere le diverse situazioni del loro animo con suoni flebili o acuti, tristi od allegri: e per questo linguaggio que' piccoli esseri vengono da tutti compresi, perchè quello appunto è espression di natura; mentre allorquando giungono que' fanciulli ad esprimersi colle parole, non sono intesi più, se non da quelli della medesima lingua, essendo le parole convenzioni speciali che ciascuna società o ciascun popolo seppe formarsi.

Sono ben lungi adunque i suoni della parola da quelle leggi di armonia universale che formano i suoni del canto; e benchè difficilissimo torni il precisare in che consista una tal differenza, pure convenir bisogna che, dalle inflessioni della voce parlante non scorre quell'armoniosa corrente; e le permanenze ne' suoni che formano la parola, se valgono alla potenza di questa, non bastano alle manifestazioni sublimi del canto.

Difficilissimo altresì è assegnare il principio di questa bella forma di espressione, ossia, definire, come disse il padre Merçenne, *quo momento Cantilena incipiat*. Imperciocchè qualsivoglia canto essendo omogeneo e della medesima natura in ogni sua parte, non v'ha suono a cui la natura della Cantilena non convenga, per modo tale che non sapresti se questa sia al

suono anteriore[5].

Ingegnosamente s’intese provare questa proposizione il dottore sant’Agostino, al lib. Confess. cap. 29, che vago di penetrare i più alti misteri, anche alla natura del canto rivolse i suoi studj, ponendo la tesi che: nessun’altra cosa che il suono potea precedere a tal linguaggio; come nella eternità, Dio sta innanzi a tutto; nel tempo, il fiore precede il frutto; per elezione il frutto al fiore; per origine il suono al canto. Dei quali quattro asserti, ei soggiunge, mentre i due medj sono chiarissimi, il primo e l’ultimo difficilmente s’intendono.

Perocchè se il canto è un suono formato, non essendo stati emessi ne’ primordi che suoni informi e senza canto, questi in seguito a migliori forme esser doveano accomodati, e formati quindi, come de’ legnami rozzi si fabbrica l’arca[6].

Eppure non è il suono artefice del canto, il quale vien tratto quasi da quella prima materia per la potenza dell’anima del cantore; onde giustamente non si può dire che il suono sia prima del canto, mentre ambidue simultaneamente cominciano; e quello che è suono nel primo stadio, se *nel secondo momento* canto si appella, non lascia d’essere contemporaneo d’origine, siccome parti indivisibili d’un solo tutto.

Secondo le profonde definizioni Agostiniane si avrebbe dunque quasi una nuova triade, distinta nel suono, nel canto e nello spirito, e procedente nella medesima natura e sostanza.

Senonchè diversi suoni, *partes cantilenae*, doveano concorrere alla formazione del canto, come il discorso di molte parole, *plura Commata*, di certi periodi e frasi, è composto.

Così i due linguaggi procedettero alla loro perfezione; e vennero l’uno a l’altro scambievolmente in ajuto, senza che mai stabilir si potesse una rispettiva priorità o dipendenza: che mentre talvolta la parola ispirò il canto, questo non meno alla parola fu ispiratore.

Bacchio insegna nell’Isagoge, come i Greci definito avessero il canto una *dolcezza*.

Virgilio addimostra come i Latini lo dicessero un incanto con cui vincevansi

anche le serpi — *cantando rumpitur anguis* — e ritennero tale significato in quel nome, le razze che dai latini discesero[7].

Apulejo trova perenne un tale incanto nella natura. Mattutino lo attribuisce alle rondini; meridiano alle cicale; serotino alle nottole; vespertino alle ulule; notturno ai gufi; antelucano ai galli; i quali, egli dice, ci augurano e ci ammaestrano al risveglio; come il gufo al canto tremolo, l'ulula al lamentevole, la nottola all'avviluppato, le cicale e le rondini allo strepitoso e all'acuto.

Rodigino seguendo le nozioni degli antichi autori, quali Polluce, Luciano, Ateneo, nota cinque principali specie di cantilene formate dagl'uomini primitivi: moderata (Sophronisticen) quale usava il cantore di Clittenestra; encomiante (Encomiasticen), modo celebrato d'Achille; lugubre (Threnetricen); danzante o saltatoria (Orchematicen); inneggiante quale Omero volgeva ad Apollo (Peoniam), a scongiuro de' mali e quasi medicatrice[8].

Ma se tali distinzioni valsero anticamente a specificare certi canti più celebri, non a questi soltanto s'attenne quell'innato linguaggio universalmente concesso.

Una delle migliori definizioni esplicanti la natura e la generalità di questa umana potenza, è quella dataci dal suaccennato Mercenne alla sua 2.a proposizione.

«Cantus est modulatio seu flexus et transitus vocis a gravi in acutum, vel ab acuto ad grave per intervalla concinna et harmonica, qui aptus est ad animae laetitiam, dolorem, aut alium affectum exprimendum, vel commovendum.»

Io credo inesplicabile altrimenti questo grande e naturale istinto, che poi divenne l'Arte di esprimere colla voce i sentimenti; quindi l'interprete della parola.

E più che la parola, fu legame validissimo d'intelligenza fra l'uomo e quegli esseri che non possedono la parola; in ogni tempo il cacciatore, che fu il primo a provvedere alimenti, attira ed arresta i volatili imitando i loro canti; alletta e prende i cervi col canto; e con questo, modulato nel zuffolo, le renne; oscillato sulla zampogna, gli orsi; rinforzato nel cavo d'un corno, ammansa il buffalo e l'elefante, educa il cane, richiama lo sparso sciame delle api; col

canto fa sopportare le fatiche e la fame ai cammelli lungo gl'infuocati deserti della zona torrida, ai muli sulle dirupate alture della Sierra Morena; disarma la rabbia dei crotali americani e d'altri rettili formidabili, mentre alcuni di questi con simile mezzo avvisano l'uomo alla fuga dai velenosi loro morsi, o gli fanno presentire le convulsioni della natura; e nei mari Siculi e Corsi i pesci perfino meglio armati di seghe e di spade, seguono docili e improvvidi le barche sirene che colla cantilena continua apprestano loro le reti.

Fra gli Oceanici si può dir linguaggio comune e continuo il canto de' selvaggi e degli animali, forse di quelli più semplici e istrutti: nè fa maraviglia, se ricordiamo che i colti Latini al *conticinio* e *gallicinio* affidavano la divisione delle ore, e, secondo Tito Livio, da simile canto, più che altro[9], riconoscevano la salute di Roma.

Miracolosi per la divinazione migliore di questo linguaggio, gli Asiatici ebbero i loro Ling-lum, i Kovei, i Pin-mu-kia, che trassero la parola dagli accenti del canto.

Questa voce naturale, comune, indefinita, fu prima ristretta dagli uomini dei varj paesi all'espressione di certe parole, s'unì a regole quasi uniformi, e perdette allora una parte della sua forza: che la parola significando da sola l'interno moto da esprimere, l'inflessione della voce diviene meno necessaria, e quindi anche in questo la natura riposa dove l'arte supplisce. E questo canto modificato è l'accento, più o meno marcato secondo i vari climi, secondo l'indole e le abitudini degli animali dalla parola.

Trovata questa, quegl'esseri che già possedevano il canto, se ne servirono per esprimere in maniera più viva il piacere e la gioja. Tali commozioni dovevansi pingere necessariamente nel canto con maggiore vivacità delle sensazioni ordinarie; quindi la differenza che passa tra il canto di comune linguaggio e il canto musicale.

È naturale il credere che il canto degli uccelli, le voci diverse degli animali, i varii suoni cagionati dai venti, l'agitar delle fronde, il mormorare delle acque, indirizzassero primamente a regolare i differenti tuoni della voce umana. I suoni erano nell'uomo; egli intese cantare; colpito dall'impressione degli esterni rumori, pei sensi e per l'istinto fu tratto all'imitazione. I concerti di voce furono dunque i primi. Quelli degl'istrumenti successero poi, e questi

furono una seconda imitazione; chè in tutti gl'istrumenti conosciuti, fu la voce che si volle imitare.

Le filature, i gorgheggi, le risposte, gl'intervalli, le pause, il solo ed i cori, s'intesero prima fra il verde de' boschi e l'azzurro de' cieli; il garrito, il lamento, il rimbombo si sparsero per le valli; e mille organi differenti di voci, intuonarono canti più o men melodiosi, cui le caverne e gli spazj aggiunsero i risuoni, le gradazioni, le sfumature, il perdersi dell'ultime note. Bene espresse Lucrezio cantore:

> «Ad liquidas avium voces imitarier ore
> Ante fuit multo, quam levia carmina cantu
> Concelebrare homines possint, aureisque juvare;
> Et Zephyri cava per calamorum sibila primum
> Agrestis docuere cavas instare cicutas.»

Dell'êco boschereccia è imagine il canoro Parnaso che fa pallidi di sua ombra gli abitatori; dell'armonioso gorgoglìo delle acque sono emblemi le cisterne di quel sacro monte in cui bevve la musa[10]; e le incantatrici Sirene dell'oceano e delle sfere furono sempre quelle che — *disiando, qual di fuggir, qual di veder lo Sole*, andarono — *cantando, come donna innamorata*.

L'antichità simboleggiò questa origine del canto in quel Lino, cui ne attribuì la invenzione, facendolo discendere da Giove padre dell'Universo, e in più stretta parentela legandolo con Apollo genio della Poesia, con Urania figlia del Cielo, Nettuno signore del Mare, Tersicore dea delle Danze, Diana preside ai Boschi, quasichè di tutte queste divinità vestisse natura, e sortisse le ispirazioni.

E Giove, non sarebbe quel Giubal che nella più remota tradizione dell'Asia, ritenuta 5307 anni da noi, fu creduto padre e maestro di quelli che cantarono il Kinor e l'Ugab[11]?

Quel Lino poi, primo maestro, formò al canto Orfeo, il quale ebbe discepolo Museo, cantore e profeta, che estese la bell'arte da meritare che per lui forse *Musica* si addimandasse.

Dal suono che rendevano le canne cresciute sulle rive del Nilo, quando i venti

le cospergeano di arena, Diodoro deduce la prima idea della musica, che vuol d'origine egizia[12]: come altri ne traggono i primi sperimenti dai superstiti del diluvio, che dalla confusione degli elementi e nell'ebbrezza del salvamento, appresero a intuonare inni e lamenti.

Voci a intervalli e suoni accordanti, dissero Aristoxene e Quintiliano la musica. Il discorso delle Ore (orologio) e le voci ordinate delle Stagioni attorno il carro del Sole, furono i primi mitologici emblemi del regolato linguaggio che si disse il canto della natura.

Infatti i primi scopritori d'ignote terre, intesero nei vergini abitatori i primitivi accenti naturali, il canto innato e di comune linguaggio; ed ivi pure quel canto musicale che dalla grande scuola del creato traeva; per cui colla vaga imitazione dei genj canori dell'aria, o coi fischi e colle strida ferine, secondo che i selvaggi volevano esprimere la soddisfazione o il coruccio, que' primi visitatori furono accolti. E col canto, le seducenti carolle o le ridde infernali.

S'inganna Rousseau se non li comprende e se li paragona ai mutoli infelici cui l'organo vocale non risponde, come ai ciechi brillano invano i colori dell'iride.

Ben s'appone invece quel filosofo allorquando conchiude che, se pur la parola non avesse cominciato dal canto, è certo, almeno, che si canta pertutto ove si parla.

E come col dirozzamento de' popoli, coll'acquisto di cognizioni e col sociale progresso, ampliavansi i mezzi di esporre i sentimenti e i pensieri, e modificavasi il canto naturale fino a cangiarsi in discorso; così, presso ogni popolo col lungo andare del tempo, anche al canto musicale s'aggiunsero i ritmi, e si ridusse ad arte ciò che prima era stato dato dalla natura.

Siccome poi tutto ciò che vien da natura imperiosamente s'impone a chi ne sente l'istinto, così non avvi cosa all'uomo più naturale del canto stesso musicale; stilla anche questa di refrigerio alla sua agitazione, mistica provvianda lunghesso il cammino, disfogo alle sue piene, conciliazione a' suoi sonni, sollievo costante che l'istinto gli suggerisce per addolcire le pene, alleviare le noje e gli stenti della vita.

Ecco dunque i primi figli del dolore e della vendetta che cercano il sopore ai loro mali nel canto. Henoc e Jubal-cain fanno parlare la Genesi (Cap. IV) dei

loro canti che risuonano in Nod, dalla parte orientale, lungi dall'Eden. — Labano quindi lamenta in Gallaad, *coi canti*, il rapimento furtivo delle figliuole (Gen. XXXI). — E da quelle età remote in poi, il pellegrino lungo la via, il colono nei campi, il marinaro sul cassero, il pastor fra le greggi, l'artigiano nell'officina, cantano tutti quasi macchinalmente; e le fatiche sono interrotte, e la noja è scomparsa.

Il canto consacrato dalla natura per esilarare lo spirito, distrarlo dalle pene, e compensarci del retaggio di pianto d'una faticata esistenza, impiegato che fu poi a manifestare la gioja, servì ben tosto a celebrare le azioni di grazie cui l'uomo sentesi tratto verso alla Divinità. — La riconoscenza rese omaggio all'Essere supremo coll'espressione più bella; l'amore quindi usò il linguaggio della natura per espandere la sua tenerezza; e se ne valse infine alle lodi de' suoi eroi, al clamor dei trionfi, all'ebbrezza delle feste, e pur troppo! all'adulazione dei grandi.

Un grande pensatore vivente, Herbert Spencer, crede che la cadenza del linguaggio primitivo delle passioni umane, abbia generato la musica[13]. Darwin, suo compagno, vuol anzi precisare che alla passione d'amore principalmente devonsi le note ed il ritmo acquistati dai nostri progenitori per sedurre il sesso opposto; e lo prova, raccontando le giostre d'amore che fanno alcuni augelletti per via del canto, fino a morir dalli sforzi di voce, aspettando che la femmina celata fra le fronde conceda la palma al più abile e costante gorgheggiatore.

Tratte da diverse sorgenti, mescolaronsi la musica e la poesia; quindi i sacerdoti dell'una e dell'altra si confusero col nome comun di *Cantori*.

Lieti gli uomini del loro viatico natural di conforto, nell'armonioso teatro della natura, non tardarono dunque rivolgere il loro canto al Creatore: ed ecco Noè innalzare l'*odor soave* d'allegrezza innanzi all'Arco di riconciliazione. Mentre il suo contemporaneo Fo-Hi, gran padre e signore Cinese (ritenuto da alcuni il Noè medesimo), liba egli pure con acute voci, e donatore a que' popoli della cetra, ne ingemma i tocchi di cantabili accenti.

Ecco Giobbe nelle piagnolose cantilene disfogare l'amarezza delle sue sventure; e con quelle — più che pietoso fare stanco il cielo. —

Ecco Moisè cantore, sulle sponde del mar Rosso, che scioglie il più famoso

Inno di grazie; Giosuè coi cori e colle trombe attorno le mura di Jerico; Debora profetessa rinfuoca il sentimento nazionale e religioso coi canti mandati di sotto alla palma del monte di Efraim, ove rendeva giustizia; i tre fanciulli ebrei sfidano il tiranno col canto dalla fornace di Babilonia.

Ecco David *il componitore delle soavi canzoni d'Israele* (Samuel, 2, XXIII), che tripudia nelle feste dell'Arca del patto; Salomone che sviene d'amore nel Cantico.

Nell'Egitto e nella Grecia i primi canti conosciuti furono versi in onor degli Dei, modulati dai poeti medesimi.

Adottati ben presto dai Sacerdoti, addivengono rituali; e quindi il simbolico Osiride risponde e promulga le leggi col canto.

Anfione fabbrica Tebe cantando sulla cetra; e figura così l'armonia delle parti, e consacra ad Apolline, dio della massima scienza, quel suolo, onde poi Crissei e Focesi che lo profanarono, nella guerra indetta dagli Anfizioni furono sterminati.

Secondo altri, è Cadmo venuto di Fenicia e salvato dalla Corte di quel re, che stabilisce in Tebe il suo regno, ma seco adducendo siccome sposa, la canora Ermione, od Armonia, colla quale spiega gli oracoli, sfida i destini, e apprende la bell'arte alla Grecia e all'Illirio.

Musèo si fa cantore e profeta.

Femonea e le Pitonesse seguaci, cantano in Delfo i versi pronunciati dall'Oracolo. Quindi son versi le *sentenze* de' filosofi, i *detti* dei legislatori che si cantano per le vie della Grecia, affinchè meglio s'imprimano nelle menti e nei cuori.

A innalzare poi i lamenti di pietà e le lodi ai Superni, s'unisce il popolo; e alla guida dei poeti e dei sacerdoti meglio s'informa del canto, originando il concerto ed il coro.

Ma unire in coro le voci fu antica usanza anche degli Egizj, sia per le deprecazioni, e sia nei tripudj.

I Miti poetici e religiosi se spargono vivi raggi di luce nella oscurità dove la storia non giunge, non devono peraltro escludere il sussidio della savia

induzione, che procedendo per fatti incontestabili, è valida altrettanto a illuminare per ignote regioni; e per questa, più che a tante Deità inventrici, dobbiam prestar fede all'opera della imitazione nelle discendenze e nelle migrazioni de' popoli. È probabile infatti che anche i Greci come gli Ebrei, derivassero in gran parte le costumanze dal popolo che più profondamente d'ogni altro si perde ne' tempi.

È fatto irrecusabile che l'Egitto fu prima culla dell'arti e delle scienze. Se Diodoro di Sicilia potè assicurare che gli Egizj teneano la musica come arte frivola e pregiudicevole, ei non ebbe a dir tanto del canto: ed anche ai riguardi della musica, altri autori non meno di Diodoro stimabili, affermano anzi che Mosè e Pitagora l'abbiano appresa da loro.

Erodoto, Platone, san Clemente d'Alessandria, ed altri, vollero che l'asserzione di Diodoro non si dovesse ammettere senza restrizione, e che solo intendere si dovesse, come l'antica sapienza certo genere di musica ritenesse corruttore, o l'abuso dell'arte spregievole. Limitazioni consimili applicavansi ad ogni disciplina che influenzare potesse sui costumi, e sui principj caratteristici di quella nazione.

D'altronde, Diodoro medesimo conviene che la indifferenza per la musica presso gli Egizj non era generale, e che Osiri l'amava moltissimo.

Dalle spiegazioni poi di Strabone, che, ammettendo il divieto a que' popoli d'usare istrumenti nelle cerimonie di religione, assicura vaga e bene istrutta la gioventù egiziana de' vari canti stabiliti, è giusto inferirne che le leggi sospettose e restrittive non riguardassero che l'uso de' musicali strumenti, ben noti agli Egizj, come lo provano le dipinture antichissime di Palestina e di Ercolano; e che non dovevano turbare la serenità delle giubilazioni e delle preghiere affidate alle espressioni delle voci; legge da altre religioni imitata.

Non patirono certamente divieto le coltissime madri egiziane di porgere il nutrimento di vita ai loro figli insinuando loro nel tempo medesimo il primo educamento gentile colle melodie della propria voce, come poscia tutte le madri e nutrici acquetarono i loro bimbi colla dolcezza del canto.

Quali poi fossero i canti egiziani è supponibile, ma non è constatato: nè vale per questo congetturare con l'ab. Roussier sul musicale sistema a loro attribuito.

Fatto è che cantavano nelle feste, ne’ funeri, e ne’ sacrificj. La storia degli Ebrei, sortiti di Egitto, chiaramente lo conferma; ed essi medesimi, che da altri non aveano potuto apprenderlo, piamente o scelleratamente lo mostrano, invitati da Mosè ne’ trionfi, o condannati se fra canti e balli idolatri li discopre attorno il vitello d’oro al suo discendere dal Sinai.

Nella gran terra poi dove la poesia ebbe il maggior sviluppo, e a cui fu dato il merito sommo di averla mirabilmente al canto sposata, Siagro sarebbe stato il primo a cantare in versi la celebre guerra di Troja. Quindi Omero, principe della poesia greca non solo, ma una delle più splendide glorie musicali, perchè compositore, maestro, sonatore e cantante.

Infiammato il popolo alla voce de’ suoi grandi cantori, meglio che quel d’Israele, spinto da felice natura, ed educato da tanti filosofi, nel cui studio fu primo Pitagora, coltivò sovranamente quest’arte.

I guerrieri non potean dirsi completi se non erano valenti anche nei canti; quindi Tirteo insegnò quelli per cui Sparta e i Dori infiammavansi prima d’uscire alla lotta.

Il forte Achille cantò sulla nave dei Mirmidoni, e frenò col canto la giusta sua ira contro Agamennone che Briseide gli avea rapita. Alcibiade tornò fra i Cantori dall’esilio, mentre accompagnavano il coro i tonfi de’ rematori.

I Greci che introdussero le feste teatrali, le corse de’ cavalli e de’ carri, ignote agli Egizj[14], perfezionando col loro ingegno anche i musicali istromenti, poterono renderli compatibili al canto, associarli alla musica vocale, ed introdurli nelle festive e religiose cerimonie, non però senza difficoltà e corso di tempo; mentre quegli utensili sonori di cui gli Egizj ci lasciarono traccie ne’ monumenti (il pholiux, il timpano, il sistro, la tuba), benchè dovuti alle invenzioni delle loro Deità, poco gradevoli, come lo dimostra Claudiano, non potevano essere ammessi almeno da sacerdoti all’accompagnamento dei riti.

È probabile che per primitiva imitazione soltanto, l’istesso Pitagora s’abbia acquistata fra i Greci la fama di scopritore di quella corda con cui misurava gl’intervalli de’ suoni (che anticamente erano soli quattro, non considerando gli altri che come ripetizioni); e similmente Tepandro e Timoteo, pei loro miglioramenti introdotti a quell’arnese musicale: così Telefano di Samo ritenuto inventore del flauto; ed Erodoro primo autor della tromba, a sussidio

de’ greci canti.

Basta accennare che il re africano Jopa, perito nelle scienze della natura e nell’arte del canto, ben prima di Pitagora accompagnandosi cogli accordi di quell’istrumento svelava le vie de’ cieli dai lidi fenicj.

Ma non tardarono anche gli Egizj a valersi dei perfezionamenti greci, appena giunsero a conoscerli, e col solito ricambio d’arti e di costumi, il regno dei Tolomei accolse i riformati cantori; onde nella gran festa di Filadelfo, descritta d’Ateneo, perfino seicento persone d’ogni nazione formarono un coro, trecento delle quali erano e cantori e citaristi.

Ivi pure, i re medesimi finirono abbandonandosi ai nuovi canti; e l’ultimo de’ Tolomei di star fra i cantori era vaghissimo.

Con egual costume fra gli Ebrei, appena Samuele, secondo le sacre carte, fondò una scuola compendiante in allora la poesia nazionale e la musica, i re ne addivengono in uno ed allievi e protettori: Saule infiamma i suoi guerrieri coll’arpa e col canto; Davide regola un coro di quattromila cantori, tre maestri del Santuario, e duecentottantaotto pei Leviti, convocando, consigliando, e ordinando che ogni Nazione lodasse Iddio con suoni e canti (Sal. 93, 97)[15].

Salomone suo figlio e successore, secondo afferma Giosefo, si fa capo di duecentomila *stole di lino*, o cantori, che impiega nella dedicazione solenne del suo gran Tempio; massa corale non incredibile, se si pensa alle condizioni di quel popolo, di que’ canti, di quelle abitudini, e se in oggi riscontransi gli enormi concerti degli Oratorj biblici Handeliani che riproducono l’*Israele* al Cristal-Palazzo di Londra.

In Grecia dunque, dove primamente vennero tali cori ordinati, troviamo Esiodo farsi capo d’una intera scuola di cantori: la prima che dalle storie ci apparisca, e formata in Beozia.

Resta però sempre comune il canto e indipendente nel popolo alla semplice scuola della passione, al richiamo del riso, all’espressione della esultanza; e la prosa cadenzata dei mimi diverte anche nel monodramma.

I poeti vestirono di nuove forme la parola, perchè al canto meglio s’attagliasse. I Greci infatti non ebbero poesia che non fosse al canto

obbligata. La lirica cantavasi con accompagnamenti istrumentali: onde fu chiamata *mélica*. Il canto della poesia epica e drammatica era più sobrio d'inflessioni, ma non era meno per questo un vero canto; e tutti gli scritti degli antichi intorno alle loro poesie incontrastabilmente lo provano.

Bene argomentò in proposito M.r De Cahusac, insegnando doversi prendere nel vero e letterale lor senso le parole con le quali Omero, Esiodo, ed i classici e più antichi cantori iniziarono i loro poemi. L'uno invita la sua Musa a cantare i furori d'Achille; l'altro canta le Muse stesse, perchè le loro opere non erano fatte che per esser cantate.

Così fra poeti ebrei, nel medesimo *Cantico dei Cantici*, attribuito a Salomone, e che qualche autore pretende altro non sia che l'epitalamio delle sue nozze colla figlia del re d'Egitto, mentre i teologi lo dimostrano siccome emblema d'altra mistica unione, il sig. De Cahusac non vede che un'*Opera* perfetta e ammirabile; le scene, i recitativi, i duetti, i cori non vi mancano; ed egli non dubita che non sia stata rappresentata tale Opera cui propriamente si diè il nome di *Cantico*.

La espressione di questa parola *canto*, nella poesia, non cominciò diventare *figura* che più tardi, presso i Latini, i quali serbando l'effettivo canto alle tragedie e a qualche oda, introdussero per le altre poetiche composizioni il recitativo.

Vere e naturali canzoni erano quelle di Lino e di Orfeo, e quelle di Erifano che seguiva le traccie del cacciatore Menalca. Canzoni quelle che l'antico greco, cui furono nutrici le Muse, insegnò primo in Beozia, e che il cieco suo rivale sposò alla magica lira. Canzoni, le gravi monodie di Stesicore, e gli epitalamj di sua invenzione[16]. Canzoni, i melanconici racconti delle greche donne sulle avventure di Calice morta d'amore per l'insensibile Evalto, e delle figlie del loro re Pandione sfuggite al seduttore Tereo colle penne de' più vaghi uccelli cantori; le istigazioni vendicative e sconcie di Tespi; gl'inviti bramosi di Sileno e di Bacco; le odi argute e immaginose d'Anacreonte, e quelle sublimi di Pindaro le poesie appassionate e ardenti di Saffo, e quelle della giovane Erinna sua discepola e amica (600 *an. av. Cristo*). Veri cantori tutti i lirici poeti; come i Coreisciti fra gli antichi Arabi, custodi del santuario nazionale (Caaba) e delle nazionali tradizioni, dalla cui tribù poi nacque il cantore e veggente Maometto (571 *dopo Cristo*).

Vero canto l’antico linguaggio quando servir dovea alle più vive o alle solenni espressioni. — All’aprir dei banchetti, all’accompagnamento delle danze, all’elogio della virtù, al lamento delle sventure, alla separazione dai defunti, gli antichi usarono il canto.

E da queste unioni che ci descrissero Dicearco, Plutarco, ed Artemone, si può riconoscere la formazione dei primi *Cori*.

Lo studio della *Corodia* divenne quindi parte precipua nelle greche Scuole, sia per raddolcire i costumi dei giovani; sia per informarli delle sacre dottrine e delle patrie storie, dai sacerdoti e poeti descritte nei Canti; sia per l’igienica vista di concorrere anche coi polmonari esercizj al fisico sviluppo ed equilibrarlo a quello mentale, secondo il sistema de’ loro Gimnasj[17].

Dalle invocazioni che gli antichi greci innanzi di porsi ai conviti, uniti insieme e d’una sola voce rivolgevano alla Divinità, traggono origine, come opina La-Nauze, i primi *cantici sacri*.

Infatti i greci davano questo nome a certi monologhi appassionati delle loro tragedie, che si cantavano sui modi ippodorici o ippofrigi (Aristotile)[18].

Nelle feste, i cantori tenevano in mano un ramo di mirto.

L’accompagnamento della lira s’introdusse più tardi; — Tepandro ne fu l’inventore: — per la qual moda, tanti inesperti a trattarla vennero esclusi d’infra i cantori; e le canzoni si fecero più difficili (Plutarco) — e le pose dei cantori più irregolari (Artemone).

Non cantarono che i conoscitori della musica; da ciò, più finita la esecuzione — l’espressione men naturale — dubbio l’effetto.

La primitiva scuola dei canti fondata da Esiodo, cangiossi in una scuola musicale e com’è consuetudine alla comparsa d’ogni novità, e nell’invasione imperiosa della moda, ai modi semplici e primitivi si diè il bando e la beffa; onde a critica dei concerti sgraditi e a dispregio degli esecutori imperiti, tutti quelli che all’organo della voce non accordavano armoniosamente l’oscillazione delle corde, si dissero *cantori da mirto*.

Precisamente come a nostri giorni, vengono volgarmente distinti dagli artisti o virtuosi teatrali, i cantanti da camera o da chiesa.

Anche gli Ebrei si trovano coi rami alla mano in atto di cantare: così adorne le loro fanciulle corrono incontro al giovanetto Davide reduce dal gigantesco duello in Filistea e in Gerusalemme il popolo canta e festeggia l'arrivo del profeta colle palme d'olivo.

Nell'Asia usarono sempre, come tuttora dalle Indie alla estrema Russia, staccar dalle selve i primi rami e in coro, le giovani specialmente, salutar con essi cantando il rinascere della natura, mistico segno che ben s'attagliava anche alle credenze cristiane.

La prima Chiesa, men disdegnosa e più fedele alle antiche usanze, mantenne il verde ramo ai suoi cantori; ond'è che nelle catacombe tanti depositi trovaronsi fregiati della verde palma, o di quelle intrecciate di olivo e di mirto; simboli della pace che regna sui sepolcri, della speranza che vi alleggia d'intorno, e del carattere nei defunti di cantori; segni, ai quali poi erroneamente o interessatamente si volle attribuito il significato del martirio, per cui le reliquie demarcate da una palma si ritennero tutte di martiri[19].

Ma tornando ai greci novatori che dispregiavano i semplici cantori da mirto, confessarono essi medesimi la difficoltà e la minore naturalezza dei canti fatti dipendere dallo stento e dai vizj degli strumenti, chiamando col nome di *tortuose* (scolies) le canzoni alla lira obbligate.

Ed anzi Timoteo da Mileto che, dopo trecento anni da che Tepandro avea introdotta la lira all'accompagnamento de' versi, osava estendere i servigi di questo istrumento accrescendolo di quattro corde, fu condannato.

Perocchè in Grecia, dove riconosceasi la musica propriamente detta, l'arte, qual è veramente, delle emozioni piuttosto che dei pensieri, si riteneva anche quella semplice lirica strumentazione legata in dipendenza alla poesia; così che i poeti erano musici, mentre questi non eran poeti.

Chi era potente d'ispirazione e di voce per accentare i propri versi col canto, era il vero poeta cantore. E un tal canto era sobrio, espressivo, tonante.

Anche un Pryni, che introduceva innovazioni sue in questo modo di canto, venne biasimato acremente da Aristofane, ligio alle antiche usanze de' Greci che si limitavano a pochi suoni.

L'esempio medesimo abbiamo dagli antichi biblici, in quel Giobbe che

lamenta e condanna la confusione de’ strumentali clamori col canto.

Che se questi consideravano la musica come una maniera essenziale d’accentare la poesia, tennero in primo luogo la virtù del canto per esprimere quelli accenti che dai pochi suoni della musica potevano essere imitati.

Ed anche l’accento, credettero da prima i Greci, doversi circonscrivere nell’intervallo di un solo quarto. Più tardi, i musici cercando la varietà, estesero i suoni della scala e lasciarono intervalli maggiori, e ne nacquero le varie usanze; onde anche il canto a seconda dello stile, dell’indole e della moda, assunse le diverse maniere che, Frigia, o Dorica, o Lidia, s’addimandarono: finchè passando da una maniera all’altra, e queste fra loro intrecciandosi, l’accentuazione musicale prese un’espressione più viva e passionata.

Il canto divenne oggetto di studj e d’osservazioni particolari; e se per sè stesso non ebbe onoranza divina come nell’India, pervenne a nobilissimo culto; e Adraste, vissuto ai tempi d’Alessandro, ce lo ha dimostrato nei tre libri che scrisse intorno alla musica.

Alcuni di quei modi che aveano introdotto tanta varietà ed esagerata estensione nei canti, furono da Platone rifiutati siccome capaci di alterare i costumi; ciò che faceva anche Aristotile escludendo i modi i più elevati; finchè Tolomeo li ridusse a sette soltanto[20].

L’antica filosofia riscontrò nel canto tre indispensabili elementi, onde lo definirono modificazione dell’umana voce — che forma variati suoni — e li determina. Quindi gli accenti della voce parlante, la durata e successione de’ suoni, ovverossia, la *parola*, il *suono* e la *misura*.

Platone ripose la *Melodia* nel semplice discorso ov’egli intende il canto della parola, la dolcezza dell’accento.

E l’accento, modificazione della voce parlante, fu definito da Sergio, *quasi canto*; e da Dionigi d’Alicarnasso, *seme d’ogni musica*.

È un fatto che la diversità degli accenti è la vera causa che rende le lingue più o meno musicali; dal che ne segue che a seconda della loro mancanza, manca la melodia, e la lingua è più monotona, languida e scipita; ammenochè, dice Rousseau parlando delle lingue, quella non cerchi nel rumore e nella forza

de’ suoni la vaghezza che non può trovare nella varietà degli accenti.

Rousseau parlando dell’accento patetico ed oratorio, ch’ei lo dice *obbjetto il più immediato della musica imitativa teatrale*, nota come la melodia speciale d’ogni nazione, sia generata dall’accento della rispettiva lingua. Una semplice differenza d’imaginazione o di sensibilità, ne cagiona una infinita nell’idioma accentato de’ popoli.

Segue Rousseau: «l’Alemano, per esempio, alza egualmente e fortemente la voce nella colera, ei grida sempre sul medesimo tuono: l’Italiano, che mille movimenti diversi agitano rapidamente e successivamente nel medesimo caso, modifica la sua voce in mille maniere. Lo stesso fondo di passione regna nella sua anima; ma quale varietà d’espressioni ne’ suoi accenti e nel suo linguaggio! Il musicista che sappia imitarlo, dovrà a questa sola varietà l’energia e la grazia del suo canto.... E qual sarebbe il rapporto della Musica al discorso, se i tuoni della voce cantante non imitassero gli accenti della parola?...»

Cosa risponderebbero gli odierni sapienti musicisti, all’antica sapienza che facea della parola il primo elemento, il *mele*, il *seme* della musica; dottrina confermata da tanti secoli, fino alla perentoria stretta domanda del non antico filosofo e musico Ginevrino?..

Cosa risponderebbero coloro, che van tenzonando nell’abbujato aere della questione, *discorso della musica* e *musica del discorso*?!...

Qui vi sarebbe da scrivere un libro, non inutile affatto alla storia del canto, bensì nocivo alla pazienza del lettore, libro che non iscrivo, ma stringo in due sole e recenti risposte.

Il letterato tedesco Alfonso Karr disconosce ogni rapporto fra la parola e la musica, ed impreca a quel *barbaro* che osò la prima volta porre le parole sotto la musica[21].

Schietta confessione di chi conosce l’indole propria e il proprio idioma negativi al bel canto. Confessione, che ad altri più felici d’indole e di lingua suonerebbe bestemmia, ma che trova scusa nel medesimo esempio premesso dal Ginevrino filosofo, e che giustifica la predilezione che in generale hanno i tedeschi per la musica strumentale adatta al lor genio, mentre provano un certo disdegno per la vocale cui la natura lor si ribella. Confessione

confermata dal grande Beethoven che si trovava arrenato le poche volte ch'ebbe a comporre sulle parole.

Non per diversa cagione, ma per questa medesima difficoltà, anche i francesi fino ai nostri giorni sostennero non doversi nei drammi riguardare la musica che quale accessorio: e gravi loro autori, non per deferenza ai nostri, ma per trovare anche in questi un appoggio, fecero il gran merito ad Apostolo Zeno «d'essere stato il primo poeta italiano che abbia insegnato a' suoi compatrioti questa bella dottrina, dando a loro nelle sue *opere* un'imagine delle buone composizioni teatrali francesi!»

Dissero questo con la loro boria istintiva, invece di dire che lo stile del Zeno non si presta granfatto alla musica ch'egli teneva com'arte precipua e indipendente, e che consultava e ammirava ne' genii de' predecessori Zarlino e Galileo ed in quello del suo contemporaneo Marcello.

L'italiano maestro Carlo Sessa, in un recente suo scritto artistico, mi dà la seconda e più sennata risposta. Egli considera i rapporti *morali filologici* e *materiali* tra la Musica e la Parola[22], risponde in primo luogo che questa, «senza restringere e limitare il senso indefinito della musica, le serve di guida e d'indicazione generale e sommaria all'interpretazione del sentimento musicale.» Chiama eresia la negazione della parola cantabile, quanto *strano ed orribile che la musica interpreti la parola*. Egli dice: «l'uomo esprime i suoi sentimenti sposando la parola al canto. Oh! la bellissima cosa udire la musica intrecciarsi *spontaneamente* alla parola, l'una e l'altra armonizzando ciascuna *juxta naturam suam*.»

Ed ecco il linguaggio di chi conosce questa spontaneità di natura, questa facilità di connubio; ecco la manifestazione di chi si senta figlio alla terra dai *dolci accenti* e delle felici *ispirazioni*.

Nei rapporti filologici, il maestro di Modugno riguarda il canto un *Discorso modulato*; e mostra quindi che la musica *da apporsi* alle parole deve secondar sempre l'armonia del discorso parlato, rispettando le diverse membrature del periodo, corrispondenti alle diverse inflessioni del pensiero, sicchè una particella della frase del discorso non venga divelta stranamente dall'altra, onde poi il senso delle parole ne venga sfigurato.

Finalmente sotto l'aspetto *materiale*, la sillabazione ben distribuita, facile e

naturale, influisce alla grazia ed alla facilità del canto; l’accento della parola non può contraddire a quello della frase musicale; e corrisponderanno le note alla parola ai riguardi perfino dell’atteggiamento della bocca per non impedire quella forma più naturale e graziosa che meglio d’ogni altra si presta a ben dispiegare la voce.

Analoghe deduzioni già compendiò Aristoxene nella sua distinzione de’ movimenti della voce umana, la quale con quello *continuo* è parlante, e col movimento *diastematico* o ad intervalli determinati, non è altro che il canto[23].

Ed anzi Aristide Quintiliano nella decenza e nei movimenti della voce espressiva fece consistere la *Musica* che per tal modo ei definì, aggiungendo essere questa l’arte del bello.

Dalla antica lira dei Greci, trasse i suoi primi accordi la lira de’ Latini e conseguentemente quella degli Italiani. Il purissimo cielo d’Italia armonizzava con quello della vicina Grecia; il linguaggio era congiunto colla derivazione più stretta; reciproca la fertilità delle menti; trasfusa da un popolo all’altro la civiltà.

Se, pel naturale progresso, o per una sensibilità più squisita, o per le successive invenzioni di regole e modi, la lira italiana giunse a vibrare corde più melodiche e ad esprimere canti più perfetti di quelli dei Lini, degli Orfei e dei Musei, i cui successori non superarono mai le barriere del convenzionalismo e la schiavitù de’ sistemi; non per questo la nazione meglio d’ogn’altra riuscita nell’arte dei canti può dimenticare quella di cui risente l’origine; e specialmente ai riguardi dello storico suo procedimento e sviluppo, deve rivolgere le osservazioni a quegli insegnamenti ed a quelle tradizioni dalle quali educato il suo genio ingrandì poscia di proprie forze, acquistandosi appunto il grado sommo d’onore, il primato invidiato da tutte le altre nazioni e non vinto.

Il filo storico adunque, e dirò quasi la strada maestra lungo la quale conoscere le fasi tutte dell’arte del canto, comincia in Grecia e mette fine in Italia: tutte le altre vie non sono che diramazioni, talvolta nobili e luminose, sovente viottole oscure e impraticabili. Per cui io vò tenendomi alla grande strada, accennando peraltro le circostanti.

Sotto duplice aspetto della fisica e della musica esaminarono gli antichi le teorie de' suoni, delle cui relative modificazioni stabilirono il secondo elemento del canto. Ritennero riferibili anche ai suoni vocali i rapporti delle vibrazioni fra il corpo sonoro e l'organo uditivo, per mezzo del veicolo indispensabile dell'aria, e considerandone le modificazioni dal grave all'acuto, dal forte al debole, dall'aspro al dolce, e le rispettive durate, stabilirono anche per la voce il *tono*, la *forza* ed il *timbro*. Quindi coi sistemi de' *Monocordi* e *Tetracordi* fondarono le regole de' *Canoni armonici* delle divisioni o rapporti degli intervalli, di cui parla specialmente il libro di Tolomeo.

Dal grado della elevazione della voce (tono), dalla sua intensità (forza), e dalla qualità o metallo onde rendesi il suono gradito o spiacevole (timbro), o colorito, trassero gli antichi la loro *Rytmopea*, che dividevano in tre *modi* o *tropi* principali, l'uno basso e serrato, l'altro elevato e grandioso, e fra i due quello dolce e tranquillo, riportandosi sempre ai versi o alle parole destinate pel canto.

Ecco dunque il terzo elemento, il ritmo dei movimenti della voce che i greci applicavano alla parola per trarne l'armonia nella eloquenza, la misura e la cadenza nella poesia; e riguardo al canto l'applicarono al valor delle note, formandone quelle divisioni che s'intesero poi sotto i nomi di tempo e di battuta.

L'isocronismo naturale delle durate, nelle danze, nelle marcie, e l'imitazione di quello degli animali e perfino degli elementi, contribuirono cogli accenti istintivi della prosodia alla formazione del ritmo.

Siccome le sillabe della lingua greca per la quantità e pel valore erano ben determinate e sensibili come in vero più che ogni altra la nostra lingua le imita, e siccome i versi che si cantavano erano composti d'un certo numero di piedi formati da quelle sillabe, lunghe o brevi, e combinate, il ritmo del canto seguiva regolarmente l'andata di que' piedi e ne era la vera espressione. Dividevasi come quelle, in due tempi, l'uno battuto, l'altro levato; e contavasi di tre o più maniere secondo i diversi suoi rapporti. Così il tempo eguale o *dattilico*; il doppio, *trocaico* o *jambico*, in cui ciascun tempo era ripetuto; il sesquialtero o *peonio*, durevole per ciascun tempo in rapporto del 3 a 2; e l'*epitrito* del 3 a 4. Tali ritmi procedeano più o meno lenti a seconda del

minore o maggior numero delle sillabe o delle note lunghe o brevi, conservandone però sempre i rapporti, e del movimento che era invece arbitrario nel poeta secondo l'espressione delle parole e il carattere delle passioni rappresentate. Da questi due combinati mezzi nascevano mille altre modificazioni e varianze; cui influivano i piedi mantenuti di una sola specie nelle poesie *semplici*, o mescolati in quelle *composte* o *miste*; l'intralciamento quindi dei versi medesimi che sempre eguali, mantenevano il ritmo uniforme come negli esametri e ne' pentametri, o ineguale nei jambici, coriambici, ecc. Aveano i silenzj per riempire il vuoto delle sillabe in certi versi mancanti; avevano infatti l'espressione della misura e dell'armonia de' versi nel ritmo. Vossius, nel suo libro de *Poëmatum cantû et viribus Rhythmi*, attribuisce a questo tutta la forza dell'antica musica, e soggiunge che l'effetto del ritmo dipende dalle immagini delle cose che rappresenta; e come la melodia trae il suo carattere dalli accenti della lingua, così il ritmo si caratterizza dalla parola di cui è immagine e per la quale agisce, interpretando con essa o per la sua imitazione il carattere melodico e ritmico d'ogni passione.

Or ecco il canto dimostrato siccome *parola sonora e misurata* a seconda degli interni movimenti o delle impressioni eccitate dalle esterne cose in quegl'esseri meglio capaci d'esprimerle e di spiegarle.

Ecco nella musica vocale un incentivo efficace a studiar la espressione, a migliorare la parola, a riformare la lingua; a modificare la voce, regolandola per la misura, educandola alla sonorità ed alla grazia. E qui nuovo campo d'osservazione ai riguardi della natura e dell'arte.

Fisiologia vocale antica — Organismo — Artificio della castrazione.

A queste osservazioni sulle voci concorsero egualmente fisici e musicisti; notarono le loro diversità, ne cercarono le cause, ne studiarono gli effetti.

Riscontrate le influenze delle origini, delle arie, de' climi, fino dagli antichi tempi celebraronsi alcuni popoli cantori a preferenza degl'altri; si distinsero le voci virili dalle muliebri, le adulte dalle adolescenti, attribuendo loro analoghe espressioni, impiegandole ai differenti canti.

Ecco gli alti o *tenori*, gl'uomini di voce acuta; e sopra loro o *soprani*, le donne e i fanciulli; di sotto invece, le voci grosse de' *bassi*.

Facendosi dipendere più che altro dalla natura l'attitudine delle voci pel canto, sembra che s'abbiano poco curato gli antichi di ricercare que' modi che potrebbero facilitare o perfezionare l'uso di quel dono naturale.

Infatti furono tarde le prime regole a questo fine speciale rivolte; e ben molte scoperte ancora restano a fare sulla maniera più facile, la più breve e sicura, d'acquistare quest'arte.

Rimarrà poi sempre superiore alle umane forze la secreta potenza di produr voce ove in natura non sia, o di ristabilirla perduta, o di migliorarla, con altri mezzi che non siano un regolato esercizio.

Sembra, anche gli antichi, che pur pretendeano trovare un filtro per infondere amore, abbiano esperito inutile ogni mezzo della botanica e della magìa per destare il tesoro della umana voce; come è d'uopo riconoscere vano ogni spediente a cui ricorrono per credulità o per abitudine i moderni cantori[24].

S'attennero dessi più saviamente allo studio della natura e alla sua imitazione.

Ricercarono gli antichi se la voce umana atta fosse ad esprimere tutte le specie di suoni ed a ripetere le voci animalesche tanto superiori in numero degli umani linguaggi (Genesi, 57); e convennero assegnandole i limiti che

dal *respiro*, per certi gradi possibili[25], procedono naturalmente alla *vociferazione* propriamente detta, ed al *canto*. In via imitativa ammisero l'espressione d'ogni altro suono e voce, secondo i gradi di fiatazione combinata colle fisiche condizioni de' varj organi gutturali, d'onde nasce eziandio la varietà de' linguaggi[26], possibili tutti per altro ad uno stesso individuo.

Discussero se la maggior facilità del moto vocale dal grave all'acuto si riscontri, o dall'acuto al grave; e contro Aristotile, che volle dimostrare più atto il canto che comincia dall'acuto quale naturale principio per cui al grave si discende, altri autori levaronsi e in senso opposto definirono il problema.

I vizj delle vocali esercitazioni distinsero, e ne suggerirono i rimedj. Dalle osservazioni di Aristotile, Demostene e Septalio, Condrochio trasse soltanto le sue teorie.

Sulla forma poi dell'organo emissivo, pur ritenendo più opportuno e naturale l'atteggiamento orale che fu imitato nella costruzione delle tube e conservato invariabilmente nelle trombe e in ogni istrumento da fiato, non prescrissero essi tuttavia come esclusivo quel modo di apertura della bocca, nè a comodo d'un tale metodo imposero ai compositori d'evitar certe note sulle parole la cui pronuncia esige una modificazione della gola e delle labbra. Lasciarono, come alla ispirazione i suoi slanci, così alla natura i suoi movimenti spontanei e gli effetti corrispondenti. Chi avrebbe insegnato ai cantori delle foreste di emettere le loro voci diversamente dal modo che suggeriva a loro la natura?

Dal naturale movimento s'appalesa la natura stessa del suono.

Ricordo d'aver ammirata una gran tela fiamminga — *Rehersal* — (M.r Robert), rappresentante alcuni cappuccini intesi ad un concerto di gregoriano canto: dalli atteggiamenti di quelle bocche, spontanei in natura, e bene istudiati dall'artista che li avea riprodotti, leggevasi a colpo d'occhio quale dovea essere la natura di quelle voci, e parea quasi di udire i gutturali acuti del falsetto, le moderate legature dei secondi, le larghe fondamentali de' bassi.

Le varietà speciali dei timbri che gli antichi distinguevano colle parole *caprizzare, ululare, cantare*, noi dinotiamo modernamente classificando le voci di *gola*, di *petto*, di *testa*. Espressioni al certo non più felici delle

antiquate perocchè proprie voci a quegl'organi non si possano attribuire nè sianvi realmente note di petto, di gola e di testa.

Usasi chiamar di petto la voce quando esce con aprimento intero di gola, come alla pronunzia dell'a, libera, aperta, e forma la sua sonorità nelle cavità pettorali, come il suono delle corde dalle casse armoniche degli strumenti. Di gola, se emessa con più o meno ristringimento della laringe e ivi ribattuta, viene quasi in quelle pareti modificata, e riformata talvolta da produr quell'effetto che assomiglia alquanto al belato, od ai suoni delle riprensioni di fiato quali senza vasta dilatazione polmonare artificiosamente si traggono nella pronunzia del *ke*, e in generale delle consonanti o vocali più strette e delle parole da queste composte e con più sillabe prolungate. Di testa, quando i suoni della voce sembrano ripercossi alle pareti palatine o nasali, e quivi si limitano nella loro oscillazione, come richiedesi per sostenere la lettera *i*.

Tali suoni detti di gola e di testa, possono riuscir graditi talvolta quanto quelli che diconsi di petto; ma questi sono sempre più oscillanti e sicuri, meno difficili e faticosi[27].

Dalla voce emessa colla partecipazione degli organi del petto principalmente, si costituì la vera ginnastica degl'organi stessi.

Osservarono adunque anche i Greci la influenza della esercitazione vocale pel vigor polmonare e sanguigno; onde prescrissero la *corodia* nelle scuole e fra i soldati.

Oggi che tale ginnastica vien rimessa a far parte del sistema educativo, i nostri autori si riportano specialmente a quelle antiche leggi che proclamavano il canto di tanta igienica importanza. Accennerò soltanto che, seguendo Aristotile, *dell'ottima ginnastica del polmone propugnatore*, il nostro Mantegazza ci prova: «Colui che canta respira in venti minuti una quantità d'aria maggiore di un altro che, senza cantare, respira per un'ora nel modo consueto.»

Sulla natura vocale, suoi vizj e rimedj, basati sempre alle ricerche de' greci fisiologi, s'aggirarono poi gli antichi dottori, quali, Fabricio d'Acquapendente (*de loquela animalium*), Rolando (*Aglossostomographia*), Francesco Patricio (*in discussionibus peripatet.*), Gallieno e Prospero Alpino e tanti altri; ma non più di essi intesero e progredirono i più recenti seguaci

d’Ipocrate ed accademici Dodart, Perrault Ferrein, Rousseau; gli enciclopedisti; ed i nostri moderni, che vedremo più avanti argomentare in proposito fra i metodisti.

Fin da quando Clearco, discepolo d’Aristotile, discorreva intorno al costume della castrazione, attribuendone l’origine agli asiatici e specialmente ai Medi[28], aveano i Greci certamente osservato gli effetti di quella operazione sugli organi vocali e sulle voci di quelli ch’essi diedero il nome di *eunuchi*.

Se vuoisi che fin d’antico adoprassero questo tormento gli Egizj per punizione, e i Persi per gelosia; che Mosè non ne soffrisse i tormentati in fra il popolo del Signore[29]; che Semiramide invece se ne compiacesse; che i Lidj, al tempo di Pindaro da Corinto, fossero i più celebri operatori[30]; fatto è che da Grecia venne ai Romani il costume; e dagli eviratori dei figli dei principi di Corciro, s’ebbe in Italia i primi *eunuchi*, onde poi si rinfacciò agl’italiani il crudel vezzo di quella infame operazione per il perfezionamento d’un vano talento, e per procurare al culto del canto voci più nitide e acute[31]; come gli arabi Valesiani l’accolsero per fanatismo religioso[32], e l’usano gli Ottentoti per amore d’agilità.

La patria di Eunomio e di Aristosseno, lirici e cantori rivali che colla cicala diedero alla Grecia il simbolo della musica, non invano figurava nelle figlie di re Pandione d’Atene, Progne e Filomela, il canto e la crudeltà.

E come Grecia accolse dall’Asia i varj culti, fra cui quello di Adone, celebrato nella Fenicia[33] non è maraviglia se Roma, e più tardi anche quella dei Papi, ereditava costumi orientali.

Questi cantori castrati, già conosciuti nella antichità, si mostrarono in Italia specialmente alla fine del dodicesimo secolo. Un canonista di quel tempo li indica indirettamente: *Olim cantorum ordo non ex eunuchis, ut hodie fit*... Una bolla del papa Sisto V, indirizzata al nunzio apostolico in Ispagna, ci appalesa che, da lungo tempo, i castrati erano ammessi come cantori nelle principali chiese della Penisola.

Favorì l’impiego di questi esseri neutri del genere umano, la proibizione canonica data alle donne di cantare in chiesa, e gli anatemi a quelle che si esponessero ne’ teatri.

Alla improvvida legge ben presto s’appigliarono la superstizione e la

speculazione; e al bel costume e naturale delle sorelle che cantavano a Dio nelle catacombe, successe l'offerta di voci figlie al delitto ed al lusso.

Le corti d'Europa ne vagheggiarono il possesso per le loro cappelle, come fornivano di buffoni le mense, e delle belve più strane i loro giardini. Al principio del secolo sedicesimo, alla cappella dell'Elettor di Baviera, dove Orlando Lassus era maestro, cantavano già sei di que' evirati. Appunto da quel tempo, anche a quella di Roma, in cui i *Cori dei sacri cantori* già da oltre un secolo istituiti mutavansi in iscuola formale per opera del Palestrina, que' fanciulli o *contraltini* che cantavano le parti di soprano vennero rimpiazzati la prima volta dai cantori castrati, che pel genere della lor voce furono chiamati *falsetti*. Più tardi, per nobilitazione e antonomasia s'indicarono in Italia col nome di *Musici*.

Valse a diffondere allora nella scuola romana la barbara usanza, e quasi a sancire la tolleranza indegna tanto più perchè ammessa fra le pietose soglie del tempio, la immonda legge di Paolo IV, che escluse dai cantori della cappella pontificia tutti gli ammogliati, compreso il Palestrina medesimo. Fosse il vigor delle voci che si cercasse sotto all'ipocrito velo della forzata castità; fosse la condizione meno gravosa dei celibi cantori che alettasse al risparmio gli avari sacerdoti (perocchè pagavansi al più con uno o due scudi il mese i coristi, e con tre o quattro i più abili maestri), fatto sta che i castrati o falsetti concorsero presto a vendicare l'ingiusto sfratto degli ammogliati.

I primi *falsetti* intesi alla cappella papale furono quasi tutti spagnoli; il primo de' nostri che vi cantava nel 1601 fu un Giovanni Rossi, l'ultimo di quella prima schiera spagnuola fu un Giovanni de Sanctos, morto a Roma nel 1625.

La Spagna tanto barbara quanto religiosa, sacrificò facilmente alla chiesa anche questa nuova specie di martiri; e da que' costumi, e da quel governo che pesò per tanti anni sulla nostra patria, derivò la servile e sozza abitudine inveteratasi nelle provincie napolitane, della castrazione; per cui parve che fosse privilegio di quel regno il fornire al mondo quelle vittime della sensualità musicale[34]. Italia che portava il vanto della musica non potea tenersene priva, e già verso il 1700, i falsetti cantavano su tutti i suoi teatri e in tutte le chiese.

Si ricorse alle leggi repressive, si stabilirono anche delle pene e perfino di

morte, contro il crimine della castrazione; ma le usanze più forti delle leggi, l'avidità e la superstizione inesorate, addormentarono la vigilanza de' magistrati, e fecero andare in dissuetudine anzichè il delitto, la penalità che *contrariava violentemente* (come allor si diceva) *i progressi dell'arte* e *l'amore del vero e del bello*.

Valeva ogni pretesto a deludere la legge; e in progresso di tempo divenne esercizio tollerato, e riconosciuto il delitto; vanità e potenza il suo frutto. Infatti nelle romagne, e specialmente in Bologna, celebravansi i più abili operatori; e da questa città invitavansi i chirurgi alle corti straniere acciò le fornissero di *soprani*[35].

D'altra parte le infelici vittime dedicate alle regie o agli altari, dalla superstizione, dal piacere e dal lucro, mutando per violenza natura, assumevano caratteri i più strani, e per meglio dir, le stranezze di nessun carattere. Fantastici d'umore, puerilmente vani, capricciosi, insolenti, quegl'esseri malaticci, pel loro ammirabile talento, e per l'altrui compassione o capriccio diveniano potenti. Maestri, compositori, dilettanti, principi, donne, li circondavano d'omaggi, li colmavano di ricchezze e favori.

Dalla storia de' più celebri *musici* si potrebbe raccogliere aneddoti curiosissimi, degradazioni ributtanti, tristi pagine della natura umana[36].

Ai riguardi di quest'organo vocale così riformato, che si direbbe meglio di deformata natura, e così nuovamente introdotto all'interpretazione del linguaggio del canto, s'acquistarono adunque nuove voci di *soprano* e di *contralto*; perocchè l'artificio crudele della mutilazione fissasse il timbro de' castrati a quella parte della scala musicale che appartiene alla donna. Nella riuscita all'uno o all'altro genere, la fittizia voce per altro era sempre soggetta a tutte le modificazioni del timbro, della sonorità e della eguaglianza, che possono caratterizzare l'organo naturale di ciascun sesso. V'erano di belle voci, forti, estese, flessibili; altre ne sortivano aspre, deboli, sorde.

La operazione con raffinato studio protratta fin presso gli anni della pubertà, non assicurava di più la riuscita, nè garantiva la conservazione della purezza d'un organo il più promettente.

Ma l'idolatria del canto non sapea disconfessare l'influenza di cotali sacrificj, nè staccarsi dall'uso dalla speculativa Grecia trasmesso e inveterato.

Vedremo in seguito la parte ch’ebbero le voci prodotte da questo artificio nei destini del canto moderno, e specialmente nel teatrale italiano.

Applicazioni del Canto. — Iniziamento artistico.

Procedendo colle osservazioni sul canto della antichità, che in Grecia, pei nuovi modi tentati al suo perfezionamento, s'introdusse fra le arti belle ivi tanto onorate, lo vediamo nobilitare estendendosi ad ufficj più elevati ed alle espressioni più meditate e rigorose.

Spogliossi in parte di quella mollezza propria ai popoli del mezzogiorno e che traspira tuttora dalle canzoni tutte piene di tuoni minori, per cui trovasi rassomigliante all'arabo stile il patetico fare dominante nelle terre d'Iberia e di Magna-Grecia.

Sulla lira la umana voce cominciò in Grecia a trattare gli argomenti più serj; e dalle nenie, dal vino, e dagli amori, passarono i canti fino alle rivelazioni della scienza.

Troviamo adunque Aristotile che moralizza cantando intorno alla morte di Ermia; come Pitagora ridonava la salute cantando.

A mantenere lo spirito di patria e di indipendenza, a celebrare i martiri e gli eroi, s'adoprano i canti echeggianti specialmente dai monti, dall'Olimpo, dal Pelio, dalle balze Tessaliche, dal Pindo, dall'Agrafa, dove aveano prediletta stanza le omeriche muse e dove tuttora i poveri Klefta, loro discendenti, sciolgono i lamenti e ingloriano nelle cleftiche canzoni la fedeltà dei padri e il valor che fu terrore dei Turchi.

Ad estrema onoranza dei loro Re, gli Ateniesi, come insegna Platone[37], sceglievano una truppa d'uomini e di garzoni, tutti abbigliati di lunghe vesti bianche, e portanti corone e rami di cipresso da deporre a profumo sui roghi o da ombreggiare le tombe, i quali lungo la marcia funebre cantavano versi di lode secondo le virtù del defunto. Roma poi che adottò specialmente i riti dell'Attica, anche questo accolse, ed aggiunse il costume dalla Egizia sapienza originato, che l'*Areta Archimimo*, durante quel coro, imitasse i pregi e i difetti dell'estinto, a specchio e a lezione de' posteri.

Per le manifestazioni religiose divenne classico il tetracordo dei Greci, a cui ricorse dopo tanti secoli anche S. Ambrogio per le riforme del canto ecclesiastico, già allora diffuso generalmente con forme alla greca melopea.

Divenne infatti fra i Greci, come era stato fra i Cinesi antichissimi, che — quante emozioni l'uomo prova nella contemplazione della natura o nelle sociali relazioni, le virtù che importa insinuargli, i sentimenti d'amore o di odio che possono germogliargli in cuore, trovavansi espressi ne' poetici canti. —

Così fra gli Arabi antichi e gli Abissinj; fra gli Armeni e i popoli tutti dell'Asia, di cui Grecia raccolse la sapienza, e se ne fece, dirò così, specchio concentrico e depuratore: chè, da per tutto, Indi, Cinesi, Egizj, Africani, usato aveano invitare coi più dolci canti all'amore; cantare esulando e rampicandosi sulla montagna dalle cui vette vedeasi la patria; e lungo a quelle contrade, la donna derelitta avea fatto della voce un ululato piangendo l'ingratitudine e la incostanza; la vergine trascurata avea ripetuto que' ritornelli elegiaci di stupenda efficacia gemendo la perdita de' vezzi suoi, mentre ogni cosa ad amare si riconcilia; lo scultascio con funereo strido avea invocata la morte su quella del suo signore; il mandarino avea insegnato lamentare lo smarrir della luce dal tempio, o l'invecchiare d'un albero sotto ai cui rami un re popolare s'era assiso rendendo giustizia; e un coro d'innumerevole popolo avea sempre echeggiato alle proposte di gioja o di doglianza.

I primi astrologi Asiatici ed Africani, discepoli questi di Atlante, aveano dato l'esempio di rivelare le maravigliose armonie de' cieli col canto. Sappiamo da Virgilio quali altissime cose trattasse in sulla aurata cetra il crinito Jopa Cartaginese, secondo che gli avea insegnato il massimo re di Mauritania cui s'attribuiva la potenza simbolica di sostener cogli omeri il cielo[38].

Figurazione sublime di quella forza che sovviene allo spirito nelle strette più grandi e quando sembra fuggire lo richiama alla virtù e all'eroismo. Le storie ne danno poi spiegazione coi fatti: ed ecco il canto farsi leva al coraggio dei Maccabei tormentati in Antiochia; degli Ebrei sopra i fiumi e nelle voragini di Babilonia[39]; de' Profeti sulle rovine di Gerosolima; i trenta Sogdiani tratti a morte da Alessandro; gl'Iberi crocefissi dai conquistatori, e da Strabone creduti pazzi perchè cantavano nel supplizio[40], come i martiri della fede, soleano sfidare i loro carnefici.

Persi ed Indiani più d'ogn'altro popolo, insistevano coi canti attorno i loro morti per liberarli dal sonno cui non giungono le armoniose dolcezze. E vediamo ancora ai tempi di Marcellino, nei funeri di Grumbate, principe reale di Persia, ripetersi le nenie per dieci giorni col costume patrio del defunto[41]: e dal suaccennato Macrobio, ministro dell'imperatore Teodosio, sentiamo raccomandare il canto generalmente usato, e sanzionato da molte religioni, nella persuasione che le anime ritornino *ad originem dulcedinis musicae* (*idest ad Coelum*)[42], le cui porte per nessun altro scongiuro possono aprirsi.

Ignoti e remoti popoli, ricomparsi alla conoscenza degli Europei per le scoperte di Cristoforo Colombo, e presso i quali si rinvennero segni non dubbj d'una civiltà antica, quali le tribù dell'*Orenoc*, manifestarono particolarmente la prerogativa loro nel canto guerresco e religioso, raffinato ben più che a lingua selvaggia s'addica, e alla espressione di elevati concetti rivolto.

Come gli Atlantici, gli antichi Galli egualmente dissero *Cantori*, e coronarono di verde fronda quei savj interpreti della natura e delle superne cose, che sotto il nome di Bardi veneravano come sacerdoti, profeti, poeti e musicisti ad un tempo. I Bardi conducevano i popoli peregrinanti, presiedeano alle nozze, rallietavano i funeri, infiammavano i guerrieri, imprecavano allo straniero conquistatore (Cesare). E i Bardi non erano che cantori[43].

Gl'iniziati de' Druidi e le Sacerdotesse di Herta cantavano rallegrando le marcie degli antichi Germani, e le voci delle donne e dei soldati ajutavano l'accordo nelle costruzioni delle opere militari; come più tardi supplirono a tale ufficio gli strumenti venuti in rinomanza speciale presso a que' popoli.

Anche in Persia, attesta Chardin, che per antico costume usansi i canti ed i suoni nei lavori edificatorj e dove richiedesi l'opera pronta, concorde e zelante d'una moltitudine di braccia o d'un concorso d'abitanti. Tuttora fra noi rileviamo l'imagine d'una tal costumanza, non solo per regolare le marcie e per concertare le masse operaje di tante nostre industrie; ma nei rozzi canti in cui cercano ancora la misura e l'accordo gli artieri sudanti nella monotona fatica di *battipali*.

I cori di un popolo nel folto dei boschi, o nelle aperte alture, o nelle

echeggianti misteriose grotte quali, ci lasciano imaginare gli aratori di Romolo, i sacerdoti di Numa, o ci descrivono Cesare e Virgilio, vediam riprodotti nelle spensierate turbe agricole dei nostri tempi, nelle desolate truppe di schiavi delle colonie, nelle marcie de' soldati, nelle opere de' cavatori.

Lo sparuto e melanconico minatore, sepolto nelle più profonde miniere dell'Ercinia, sulle cui labbra mai si vede spuntare un sorriso, compresso tanto nel cuore, onde si cercherebbe in lui inutilmente quella affabilità che distingue i liberi montanari, sempre triste e taciturno, non depone il conforto della sua pippa che per quello dell'altra sua prepotente passione, il canto corale.

Dagli argomenti diversi svolti col canto, e dalle differenti caste de' cantori, assunsero le composizioni relative nomi speciali; quindi le canzoni bucoliche, le pastorali, le epiolie, o *ymée* de' macinatori e calcatori, le bacchiche o libatorie, linie (*naenia*)[44] o funebri, epitalamie o di nozze, nunnie o ninna-nanna, *catabaucalesi* delle nutrici. Fra i canti sacri (Hymnes) distinguevansi, le jule di Cerere, le filelie d'Apollo, le upingi di Diana, le erotiche alle deità dell'amore.

Se i Latini ne abbiano coltivata la scuola, lo sappiamo dai poeti, dai sacerdoti, dagli imperatori[45], e dal popolo romano vago di quelle dolcezze; e lo sentiamo tuttora dai galanti Provenzali, dai patetici Trovatori, dagl'ingegnosi Claustrali, e dal libero Italo genio che regna nel nuovo soggiorno delle Muse, nella terra deliziosa specialmente sacrata all'armonia.

Canto Cristiano — Piano — Fermo — Codificazione rituale — Progresso libero popolare.

Ma per meglio riconoscere le traccie dell'antico linguaggio è giuoco forza ricorrere ai luoghi ove più gelosamente se ne conservarono le tradizioni. La tenacità delle religiose credenze e la immobilità delle loro dottrine, mantennero più costanti anche le forme e le espressioni; onde dalle antiche religioni principalmente s'hanno le maniere dei canti più antichi, portate dai fondatori e conservate dai loro seguaci.

Dall'Egizio antichissimo culto vedemmo più o meno dipendente il ritual canto degli Ebrei che presso a quelli patirono tant'anni di schiavitù; e per questo invariato tramite venne ai seguaci del Nazzareno; onde ben s'appone il Martini dichiarando di origine Giudaica il canto fermo corale trasmesso dagli Apostoli ai Cristiani.

È ben vero che per nobilitarne meglio la sorgente, il zelante Ignazio discepolo di Giov. Evang., fatto Vescovo di Antiochia, dichiaratosi visitatore del Cielo per esservi stato ratto in ispirito, attestò dei costumi de' superni canti in cui gli Angeli scioglievano le lodi alla Triade a modo di coro per proposte e risposte, onde ordinò poi che nella sua Chiesa gli Inni e i Salmi si cantassero a Cori; e lo imitò il compagno suo Policarpo cui era affidata la Chiesa di Smirne; ed i primi scrittori cristiani diffusero la prodigiosa rivelazione d'Ignazio per modo, che, come narra Simeone Metafraste, il costume di que' cori fu preso subito in alcune chiese particolari, e quasi da tutta l'universale.

La cristiana Chiesa stette vasta ed immobile. Senonchè appresso a lei, il Romano imperio, che s'era esteso e in Egitto e in Grecia e in Giudea, stava e nella Orientale e nella Latina.

Come Alessandro Severo figliuolo di Mamea teneva fra gli altri suoi idoli l'imagine del Cristo, senza sentirne il ribrezzo, per cui i primi imperatori rifuggivano a quei nome e lo perseguitavano con divieti e supplizj; così la primitiva Chiesa cristiana abituandosi anch'essa a tante forme pagane, che

non contrastavano colla sua essenza ed anzi rispondevano meglio alla sua comprensione e al suo decoro, andava accettando le figure e le pratiche che legavano con transazione opportuna i differenti costumi e servivano al suo consolidamento.

Per questo modo troviamo nelle prime comunità l'enfansi apollineo delle eleusine e de' baccanali attorno le sacre mense e le funebri agapi; e nel mezzo delle adunanze cristiane vediamo le nobili donzelle e i cavalieri romani introdurre i loro canti fra i religiosi misteri, accompagnando i versetti evangelici o idealizzando le superne visioni.

Subito dopo il Cristo, il suo colto e simpatico amico Giovanni di Zebedeo, messo in olio da Domiziano, insegnò ai martiri della fede a cantar fra i supplizj, e bandito a Patmos, confortare col canto l'esiglio.

La figura della illustre Cecilia romana basta a significare la presenza del canto nella chiesa del terzo secolo (225).

Nel quarto, Silvestro, figlio di Ruffino, divenuto Papa (313), vagheggiando le vestigia dell'arte greca in Italia, raduna i migliori cantori nel proprio palagio di Laterano che trasforma in tempio di questo nome, e scuola di melodie.

Nel 330, papa Damaso, d'origine spagnolo[46], basato sulla rivelazione suddetta di sant'Ignazio, decretò che i Salmi di David si cantassero a cori disgiunti, dicendo un verso per coro, come usavasi appunto nelle chiese orientali, rendendola legge universale confermata al Concilio di Aquileja.

Quindi intorno l'anno 400, un altro nobile romano, il proconsolo Ambrogio, mutata veste, ed eletto alla sedia pontificale di Milano, riformò i canti ecclesiastici, e nuovi inni ed antifone e responsorj di sua invenzione introdusse; e col genio poetico, assieme all'illustre Agostino, in occasion che questi prendeva il battesimo, compose il bel cantico, *Te Dio lodiamo*, che inalterato nelle sue note semplici e solenni la Chiesa conserva[47].

Avremo a discorrere in seguito, trattando dei metodisti, dell'ecletismo con cui Santo Ambrogio, scegliendo fra le melodie conosciute verso la metà del 4.º secolo quelle che appartenevano ai modi *meno complicati* della musica greca, vi pose sotto le parole latine improntate dallo spirito cristiano.

Questa facile operazione, che sarà stata tentata anche prima di lui, come dopo

fu sovente rinnovata, ebbe pieno successo. Il popolo apprese così a conoscere i principj della nuova fede cantando inni pietosi sopra semplici arie che già gli erano famigliari; come s'era assuefatto a riguardare quali regie della Divinità novella quelle Basiliche romane, o Corti, dove la giustizia del vecchio mondo aveva resi li suoi oracoli, nelle quali si raccoglievano ad accentuare le ambrosiane innodie, che erano veramente un *canto piano*.

Quest'inni in verso ritmico, già derivanti, come l'afferma Sant'Agostino, dai costumi delle chiese orientali[48], furono peraltro bentosto alterati e nella melodia e nelle parole.

Influì l'azione dissolvente dei Barbari che invasero l'impero romano, perchè il popolo perdesse il senso della prosodia latina, e non sapesse più riconoscere nè i limiti nè il carattere rispettivo delle quattro scale tonali scelte da Ambrogio. Nel sesto secolo i fedeli non s'intendevano più sul valore metrico delle parole e sulla natura degl'inni che cantavano nelle chiese.

Fu per riparare a sì gran disordine, che il papa San Gregorio fece nuovamente raccogliere le migliori melodie greche, e quelle che erano state composte dappoi da illustri personaggi, quali, Paolino, Licenzio, e molti altri: aggiunse quattro nuove scale ai quattro modi primitivi ritenuti da Ambrogio, affinchè i cantori avessero una più vasta serie di suoni a percorrere, nè fossero tentati di sorpassare i limiti di ciascuna tonalità.

Tale compilazione, chiamata anche *Centone*, siccome una riunione di frammenti melodici, è più conosciuta sotto il nome di *Canto Gregoriano*, in onore del glorioso pontefice che ne concepì l'idea e la fece eseguire.

Così Gregorio Magno a Roma, nel 600, continuò la semplificazione della musica greca, le cui tonalità numerose e complicate, simili ai dialetti ingegnosi e delicati che variavano la lingua generale di quella nazione predestinata, non erano accessibili all'orecchia ormai semibarbara del popolo d'Occidente.

Il cristianesimo operò per la musica come per le verità di un ordine superiore: si mise alla portata dei semplici di spirito, presentossi ai poveri ed agli ignoranti, obbedì all'istinto supremo del popolo che semplifica tutto che tocca, e col sentimento ringiovanì la scienza impotente dei dotti e dei grandi.

Ambrogio, vicino ancora alla civilizzazione romana, dispose sopra melodie

d’origine orientali e famigliari al popolo versi latini: e dopo 200 anni, divenuto quasi barbaro dialetto la lingua di Virgilio e d’Orazio, Gregorio sopra una nuova raccolta di quelle melodie adattò parole ancora più semplici e piane, sprovviste di ritmo. Per questo il suo *Antifonario* è detto *canto fermo*; melopea solenne che procede lentamente non impiegando che parole e suoni d’un eguale valore; egregiamente definita da San Bernardo: *Musica plana, qua est, notularum sub una et aequali mensura simplex et uniformis pronuntiatio, sine incremento et decremento prolationis*.

Gregorio dunque nella sua codificazione musicale, imitò Ambrogio, temperando il canto a poche, brevi, e semplici note.

Benedetto di Norcia, che imitando gli eremiti di Oriente, fondò in Occidente il monachismo, e v’impresse la sua forma caratteristica, conservando e rinovando quanto potea dirsi civile in quei barbarici tempi da Montecassino nel 529, segnava ai suoi primi monaci lavoratori, i rituali dei canto, che modellati poscia alle Gregoriane riforme, vennero diffusi dai Benedettini nelle primitive abbazie di Nonantola, Bobbio, Tours, Novalesa, San Gallo, Cluny, Corbia, Fulda, e tant’altre; e colle lettere e le arti, anche i monacali canti furono portati a semente di civiltà, da Patrizio in Irlanda, da Agostino in Inghilterra, da Vilfrido nella Frisia, da Colombano e Bonifacio nell’Elvezia e in Alemagna[49].

Oltre a questo primitivo esercito del papato, tipo di tutte le posteriori associazioni religiose, ciascun missionario che partiva da Roma, alla conversione dei barbari, portava con lui un esemplare di quei canti consacrati e venerabili che propagava colla parola dell’Evangelio.

Ma sottoposti a interpretazioni così diverse, e trasmessi con segni confusi e una *notazione* molto imperfetta, non tardarono anche questi a corrompersi. Alla fine del 7.º secolo i cantori novellamente non s’intesero più sul numero de’ tuoni, sul carattere alle diverse scale rispettivo.

Ogni paese interpretava in maniera speciale il canto ecclesiastico così fluttuante ne’ tuoni e indeciso nelle forme. Esecutori ignoranti, dalla voce rauca e barbara sopracaricavano quelle melodie secolari delle loro ridicole improvvisazioni. Alterati i tuoni, troncate le parole, le note cadenti con certi lazzi d’una grossolana vocalizzazione, talchè l’orribile cacofonia, disse un

autor di que' tempi, rassomigliava al nitrir di cavallo — *hinnitus equinus*. — E infatti si giunse poi a trasformare il sacro coro in stallaggio o fiera dell'Asino[50].

La Francia specialmente porse incredibili esempj di tal confusione nel linguaggio de' canti; nè valse l'autorità ecclesiastica a frenarli, per quella guisa che la sua tutela non rattenne le rivolte della eresia. Volevansi i genj delle ispirazioni come quelli del libero arbitrio.

Peraltro anche quel disordine era fecondo: elaboravasi in esso sotto l'azione della sbrigliata fantasia gli elementi della musica futura.

Si esercitarono intorno ad esso gli sforzi d'uomini dotti che si studiarono di richiamare le antiche severe note e renderle accette col rivestirle d'armonici tentativi, come fece Ubaldo di Sant'Amando; finchè si venne ai successi di Guido, di Dufay, di Glareanus; alle perfezioni di Palestrina.

La Chiesa infatti, rispetto alla musica, fece quello realmente che per tutte le arti belle ha operato, e che consuona a que' intendimenti che costituiscono l'oggetto del suo culto esteriore, che con le meraviglie dell'arte e con la pompa delle cerimonie fa impressione sui sensi per modo da dilettarli e condurli appropriatamente alla più facile e spontanea elevazione della mente, alla divinità.

Onde la storia ci appalesa com'ella non rifiutasse i veri e sani progressi e dell'arti e della musica; e se la immobilità de' suoi principj non permettevano di tramutare interamente le espressioni e i costumi, di abbandonare o lasciare in dimenticanza le prime pratiche per assumerne di nuove affatto o diversificate essenzialmente, lasciò peraltro sussistere quanto non potea nuocerle nella sua vita, ed anzi le recava più forza e splendor maggiore. Per quella guisa che l'antica quercia non disdegna le fronde giovani e vaghe che attorno il suo tronco si rinnovellano, non vietò la Chiesa che accanto alle nude pareti, alle anguste cripte, alle rozze imagini, le arti colle loro ispirazioni levassero basiliche insigni, aurei mosaici, dipinture eleganti; e senza ledere l'immobilità di suo linguaggio, anche le originarie sue cantilene rimanessero alternate dalle espressioni più vive d'affetto, più colorite di passione; onde accolse gl'inni Ambrosiani semplici ed ispirati — le lodi sobrie e pietose di San Tommaso (autore del *Lauda Sion*), dette i muggiti del

Bue d'Acquino[51] — le gravi e meste notazioni del Celano (sul *Dies irae*) e de' seguaci suoi Francescani; tollerò perfino ed a lungo, le arie amorose de' Trovatori sposate alle religiose parole[52] — quindi accettò quasi a purificamento e ad onore le cantiche magistrali di Palestrina e d'Allegri — gl'intralciamenti armoniosi del Bai e del Janacconi — e infine, la sentimentale *Preghiera del Mosè* e il lamento magnifico dello *Stabat* di Rossini.

Conchiudasi adunque del canto chiesastico, il quale fu prima origine e conservativo tempio egli stesso del culto universale esteso poi a tante altre espressioni della umana vita, conchiudasi, che, mentre a lui non ripugna quello splendore e quell'abbellimento che viene dal progresso della civiltà e della scienza, dev'esso specialmente, quasi coll'immutabile natura dei dogmi che nel mistico suo linguaggio rivela, serbare il fondamento dell'aulica sua scuola; e nel carattere suo tradizionale e sublime, mostrar più fedelmente d'ogni altro genere di musica vocale, che *le regioni del vero canto sono superiori a quelle dell'armonia*.

Invenzione spontanea — Arte — Filosofia.

Di tal linguaggio in genere, dicemmo che, il canto naturale varia presso ad ogni popolo, per le influenze de' caratteri differenti o dei climi: e ne consegue necessariamente che anche il canto musicale risentir debba di que' moventi precipui delle manifestazioni negli esseri più o meno sensibili o inerti, e negli organi più o meno molli o robusti.

La convenzione delle lingue subiva gli effetti di queste leggi; e non è a maravigliare se, il canto di cui fu fatta un'arte tanto tempo dopo trovati gl'idiomi, e delle parole dei quali si valse anche per le sue espressioni, dovea sortire maggiore o minor forza o dolcezza, e dovea rendere piana o scabrosa, costante o interrotta la diversa armonia.

Nè attribuir si potrebbe virtù migliore, o appuntar difetto a questo o a quel canto, se niuna lingua naturale ad un popolo soggiace a una critica seria.

Che importa dunque disputare se il canto che risuona sulle nordiche scogliere, torni strano o gradito alle figlie del sole; se quello è il linguaggio che esprime gli affetti di que' forti abitatori, dove i molli accenti di queste innamorate non sarebbero intesi?...

E a che pretendere d'introdurre fra i danzanti nell'allegria della vita, i melanconici modi di chi stenta il calore, e non è fatto per la gajezza?...

Bello è fra questi il mesto canto e il suo mistero; tale è il loro linguaggio: bello altrove il canto aperto e ispirato. Così al vegliardo dà pregio maggior la canizie, come il giovane brilla di sua follia.

Che se pur alcuni spirti più lenti, e a cui mancano le voci o la ispirazione, raddoppiano d'artificio per farsi compresi, e col calcolo che a loro s'addice, rendono fra di loro più espressivo e gradito il proprio linguaggio del canto, ben fanno perchè agiscono secondo natura: ma irragionevolmente s'adopra chi nella abbondanza dei modi, nell'eloquenza delle espressioni, nella vivacità del suo istinto, per non parlar la sua lingua, per evirare il suo canto,

si rende fra suoi ed agli altri incompreso.

Or ecco ch’io venni a mostrare che ridotto anche ad arte, e inteso con un solo nome questo modo eletto e comune di espressione degli umani affetti, pure, a confonderlo e volerlo tradurre ad unica universale intelligenza, sforzarsi non vale.

Ogni terra ha il suo fiore, che potrà sembrar bello e divenir noto dovunque, ma non potrà farsi comune.

Il vero bello dovrà esser tale presso ognun che il comprenda, e in ogni luogo dove la corruzione non sottentri; ma farlo esclusivo, egli è attentare al genio speciale d’ogni Nazione.

Divenuto adunque un’arte il canto musicale ogni popolo incivilito ne accolse comuni le leggi; mentre nella sua essenza e per quanto traeva dal naturale, non potea per qualunque individuo e per tutte le nazioni uniformarsi. — Scambiaronsi le forme ed una addivenne l’apparenza; rimase il carattere primo, l’incancellabile impronta che per quanto velata, manifesta pur sempre le demarcazioni volute dall’armoniosa varietà dell’universo.

L’arte del canto — musica vocale — fu definita da Rousseau: la maniera di condurre la melodia in ogni sorte di composizione musicale. Ciò vuol dire, per tale condotta potersi meglio esprimere i canti, che quest’arte peraltro non ha potenza a creare.

Soggiunge infatti che, i canti graditi s’insinuano subito, e si scolpiscono facilmente nella memoria, — virtù che nel canto costituisce la bontà vera — e alla quale ben pochi compositori riescono.

Presso ad ogni nazione v’hanno delle cantilene nelle quali la maggior parte dei compositori ricadono costantemente. — Inventare canti nuovi non appartiene che all’uomo di genio; trovare bei canti spetta all’uomo di gusto.

E ragionando dimostra che dov’è più dolce la sorgente del canto, naturale linguaggio, il genio raro della invenzione più facilmente vi alieggia. Primato dell’italo canto.

Son pittoresche le balze Scozzesi, e vi risuonano pure canti originali; ma duri e sconnessi, che tengono agli strilli dei rostrati abitatori di quelle roccie[53].

Splendono lussureggianti le rive dell'Eufrate e del Bosforo, ed echeggiano suoni del linguaggio universale; ma precipitosi ed ardenti, che sembrano ripetere il crepito delle fiamme, il tumulto delle tempeste.

Lunghesso le nobili contrade Alemanne spira un'aria di serietà e di fatica; e il linguaggio canoro che accompagna la meditazione e il lavoro, sorte grave, monotono e meditato.

Ma le passioni non si esprimono per sistemi; nè bastano la melanconia uniforme e la vorticosa allegrezza alla rivelazione dei sentimenti molteplici e svariatissimi che agitano la umana natura. Nella comprensione più vasta, nella espressione più generale, stà la potenza del genio. E dove la natura lascia meno esclusive e marcate le impronte de' suoi caratteri, dove temperatamente partecipa l'azione d'ogni suo movimento, alle fisiche varietà corrispondono i versatili ingegni, d'ond'escono le espressioni meno esagerate e più varie; e fra queste, ecco il canto il più fedele, il più vago e naturale. Non è l'abitudine o il caso, ma tali condizioni che precipuamente danno il primato agli italiani.

Lo studio ed il calcolo potranno imitare quelle espressioni, ma sempre alla distanza che stà fra la natura e l'artificio, e queste così combinate non saranno mai come quelle, facili, grate, spontanee.

E a buon dritto un tale studio potrà vantarsi filosofico; mentre, se non è un semplice convenzionalismo, è un errore il dire la *filosofia del canto*, la *filosofia della musica*, la *filosofia dell'arte*; chè il canto e la musica, come la bellezza, sono giudicate dai sensi, coi quali spettano le impressioni e gli effetti, nè con essi ha che fare la filosofia.

Forse anco quale mistico simbolo da alcuni pensatori profondi sarà stata impiegata tale espressione, come Giuseppe Mazzini nelle sociali sue speculazioni, indicò: la *melodia* rappresentare la individualità — l'*armonia*, il pensiero sociale[54]. Ma s'inganna chi tiene alla sapienza per le bellezze del canto; ed inganna chi a quelle ricerche volesse attribuire l'effetto il più gradito.

La bellezza appaga e non sorprende; e il magistero della bellezza stà nella natura:

Il bello, come il vero, è universale.

Il bello e il vero canto è da tutti compreso, e tale espressione è il retaggio di natura: non è il canto del genio, ma il genio del canto.

Prima Riforma in Gallia e Germania. — Immutabilità caratteristica. — Scuole conservative.

Il ritmo moderno o acquisito che sostituì quello antico o instintivo, è oggetto di scienza; e le sue combinazioni sono trovati della ragione: ma la ragione e la scienza sono ben'altro che il sentimento; e il primo linguaggio è l'espressione di questo, mentrecchè gli effetti del ritmo, come quelli della sonorità, sono gli elementi più grossolani della lingua musicale[55].

Così dicasi della ricercatezza e delle difficoltà di questa magica favella, che più pronta e meglio commuove, quanto è più semplice e naturale.

Fu detto infatti di un sovrano esecutore di note, che infiora di mille artificj le armonie affidate alle corde del clavicembalo, colui che distilla dalle dita di acciajo il fluido nervoso, come la pila del Volta diffonde l'elettrico, che trasporta ammagliati ne' suoi turbini gli uditori, e li affoga in un diluvio di difficoltà incomparabilmente superate, fu detto, che abbaglia, stordisce, inebbria, e scuote e sorprende, e mai non scende a toccar l'animo; solleva buffere e fughe infernali; suda e batte da disperato, e fà gemere il suo istrumento che cinge coi ginocchi e colle braccia... ed egli non può cavare una di quelle semplici voci che vi innondano di lagrime e che sfuggono dalla bocca d'un fanciullo!...[56].

Grande lezione! che vediamo ripetersi nel vigoroso, rapido, nitido macchinismo che fa scatturire armoniosi torrenti dall'arco prodigioso di Sivori.

Sommi artisti, i virtuosi e sedicenti filosofi della musica!.... che per legge estremale confinano coi mostruosi o coi cerretani.

Eccesso d'arte che vuol tradurre in accordi la parola; abuso d'arte che pretende mutare in una scienza astratta la espression naturale del sentimento.

Quando i canti spontanei dei popoli rivolti alle lodi e glorificazioni della Divinità pervennero ad echeggiare nei templi, l'arte musicale, nata in quelle

aure maestose e tranquille, benchè fosse ancora fanciulla, intese subito a riformarli, e rivestirli dirò così d'una veste splendida tanto più, quanto a più elevate espressioni que' canti si riferivano.

Non per questo fu tradita la verità del concetto; che, se era stato alterato il ritmo, quando alla metrica poesia cui era stata applicata la originaria musica greca aveasi dovuto sostituire la prosa de' libri sacri o qualche duro verso de' preti latini, non s'era smarrita ancora la primitiva purezza.

Anche dopo le riforme Ambrosiane e Gregoriane, che nel canto-fermo aveano quasi tolte interamente la misura e le cadenze, troviamo pure preferito il modo Romano a qualunque altro resto più antico, come quello che pur progredendo conservava *la bellezza del carattere e la varietà degli affetti*.

Leggesi nella vita di Carlomagno, che celebrando questo piissimo Re in Roma la Pasqua, fu presente ad una contesa fra i Romani cantori e i Gallici di suo seguito, sul modo migliore del loro canto. — Galli propter securitatem Dom.[i] Regis Caroli valde exprobrabant cantoribus romanis, Romani vero propter auctoritatem magnae dotrinae eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam S. Gregorii praeferebant rusticitati eorum. — Chiese allora Re Carlo ai suoi, se stimassero miglior acqua e più pura quella derivante dalla viva sorgente o quella dei rivi che lungi dalla fonte correvano.

Tutti a una voce si pronunziarono per la prima, come veniente da capo ed origine non corrotta. Rivolgiamoci dunque, conchiuse Carlo, alla fonte di S. Gregorio, il di cui canto evidentemente voi avete corrotto.

E allora richiese a papa Adriano cantori della sua chiesa per correggere il canto francese; ed ebbe i due valentissimi Teodoro e Benedetto istruiti già da Gregorio medesimo, i quali condusse seco e li inviò uno a Metz, l'altro a Soissons, ordinando a tutti i maestri di canto delle città di Francia di dare loro a correggere gli Antifonarj e d'imparare da que' Romani a cantare.

Egli medesimo iniziandosi anche nei primi erudimenti delle lettere, perocchè quel grande fosse analfabeta, si esercitò nel modo prescelto di canto; onde il suo notaro Eginardo ebbe a scrivere: «Carlo emendò la disciplina del leggere e del salmeggiare, e se ne fece erudito egli stesso, benchè non leggesse in pubblico, nè cantasse se non sommesso e in comune.»

Così furono riformati anche in Francia i canti ecclesiastici benchè a malincuore de' cantori francesi. E per questo fatto rimase nella città di Metz la principale scuola di canto; e quanto il magistero romano superava il Metense nell'arte del cantare, tanto il canto di Metz sorpassava quello di tutte le altre galliche scuole[57].

Il gran Carlo, apprezzando il genio di quella celebre nazione alla quale non si poterono mai rapire i resti della sua antica grandezza ed il prodigioso suo gusto nelle belle Arti, coi cantori ed artisti menò seco in Francia maestri di grammatica e calcolo e compositori fra quali Pietro da Pisa, da non confondersi con altro *Pietro* detto *il Cantore* che fu poi dottore all'università e maestro alla cappella di Parigi, e morì abbate a Long-Pont nel 1197.

Anche quel prete Giorgio che si fà uscito dalla isola di questo nome di Venezia nell'anno 826, recossi a Carlo in Ingelheim, ove gli fabbricò il primo Organo *more graecorum*.

Credesi che da quell'isola procedesse anche il famoso frate Guittone Aretino che prese stanza nel cenobio vicino della *Pomposa*. Certo è che le cronache del monastero di S. Giorgio in *Alga* fan fede di un *monaco valente nel canto e nell'arte musicale*, esistente nel 790; e le cui dottrine per l'esteso tramite delle fraterie s'erano anche in Francia inoltrate.

A ragione il grand'uomo riconobbe in quegli antichi antifonarj, ossia nelle intonazioni de' Salmi[58], la bellezza melodica e veramente religiosa che tuttora s'apprezza e si porge ancora allo studio de' compositori moderni; come gli antichi organisti armonizzarono su quelle antifone, ed i grandi maestri trovarono i canti soavi da quelle proposte, meglio che dagli stessi inni, ne' quali alla purezza del canto religioso si mescola il fare delle cantilene a ritmo marcato.

Fu nel medio evo che il canto ecclesiastico assunse nuove forme, per opera de' nuovi compositori di professione che si arrabattarono a distruggere coi meditati ritmi le piane cadenze delle antiche salmodie, e legare i liberi slanci del linguaggio del popolo, che a seconda de' moti interni espandeasi favellando all'eterno.

Intesero forse anche di escludere da queste sublimi conversazioni quelle cantilene d'uso comune impiegate a manifestare strane voglie, amori profani.

Ma se patirono i popoli la corruzione del loro canto religioso per la potenza e virtù sacerdotale, non imitarono la licenziosa norma nella espressione delle variate emozioni della vita; non adottarono la convenzione in luogo della verità, nè mutarono la volgare lor lingua.

Quel nuovo canto da chiesa voluto da Carlo fu trovato peraltro allora dal popolo troppo monotono e troppo sapiente; ed egli tornò alle sue frasi native e volgari.

Inventò nuovi canti, e da sè, e da suo modo arricchì la sua lingua; marcando egli così col suo tatto squisito, e fin da questo, una separazione dalle cose superne a quelle sue della vita.

Non cangiò dunque in que' tempi per le altrui innovazioni il naturale linguaggio, ma dilatossi e si accrebbe.

Le regionali influenze agirono sempre sullo sviluppo di questa lingua, e v'impressero le tinte più o meno variate e caratteristiche. — Ma presso tutte le nazioni del mondo s'incontrano quelle poesie e melodie naturali, figlie dell'istinto e del sentimento, forme incomplete se vuolsi, ma vivaci per la ispirazione che le ha fatte nascere, e che le rende care al popolo di cui esprimono le passioni. Infatti le conserva religiosamente nella memoria; le generazioni se le trasmettono come altrettante cronache di famiglia; e noi le vediamo perpetuarsi traverso i secoli più luminosi di civiltà come un'eco lontano della tradizion nazionale.

A queste sorgenti primitive, in questi varj preludj del sentimento, l'arte dei dotti è spesso obbligata ricorrere, per rinnovar le sue forze spossate dal troppo raffinamento.

E sotto alla trama sapiente del bel latino di Tito Livio, si sente palpitare ancora le vecchie canzoni del Lazio, che lo storico trasformandole vi ha raccolte.

Non appena la lingua volgare balbettate avea le prime sue voci, che s'alleò alla musica.

Francon di Cologna, teologo di Liegi, verso il 1055, nel suo Trattato — *Ars cantus mensurabilis* — ci ha conservati frammenti di canzoni in lingua romana del decimo secolo. Nel seguente, quelle canzoni divennero più

numerose; ma nei secoli duodecimo e tredicesimo, in seguito al movimento che trasse i popoli alle crociate, quelle si moltiplicarono e si sparsero per tutta l'Europa.

Le si cantano in Alemagna, in Italia, in Inghilterra, alle corti de' principi, nella officina dell'artigiano, nella capanna del povero.

Essi divengono l'oggetto di ricreamento e della attenzion generale.

Così popolarizzava la Musa Scandinava del IX secolo; e la tradizione portò sul labbro della bionda fanciulla i fieri accenti normanni, il *canto di morte* emesso da Lodbrok quando fu vinto dal sassone Ella; Lodbrok, che *avea mandato ad Odino l'intero popolo dell'Eltinghia*.

Fulberto canonico della cattedrale di Parigi, intorno al 1100, canta spensieratamente cogli amici e colla bella nipote Eloisa le canzoni che Pietro Abelardo filosofo e maestro compone, traducendo gli amori suoi colla infiammata allieva: e per quelle galeotte e delatrici canzoni, lo sventurato Abelardo è costretto a trasportare la scuola in un chiostro, e a sperimentare per la vendetta di Fulberto gli effetti della evirazione sulla voce, con cui il povero eunuco, nuovo Origéne, trasse a cantare fra i monaci di Saint-Denis; mentre Eloisa, invasa sempre di quell'amore che la rese tanto famosa, volgea le canzoni del fatale maestro e dello sposo perduto, in meste salmodie nell'Abazia d'Argenteuil[59].

Narra il celebre padre e maestro Sebastiano Fantoni-Castrucci, che nel 1150 (anno della morte di Bertrando II conte di Forcalquier), incominciarono a rendersi celebri i poeti provenzali, nominati allora Troubadori, o Trobadori, perchè, diss'egli, al suono d'un istrumento che in Provenza chiamavasi *tromba* cantavano le loro Rime.

Nostradamo inserisce nella sua Istoria un indice copioso di detti poeti; tra i quali annovera l'imperatore Federico detto Barbarossa, alto sovrano di Avignone e riferisce questo suo componimento in lingua e rima provenzale di quel tempo.

Plas mi Cavalier Frances
E la Donna Catalana,
E l'ourar del Ginoes

E la Cour de Kastellana.
Lou cantar Provençalez
E la dansa Trinuysana,
E lou corps Aragones
E la perla Julliana,
Las mans, et cara d'Anglez
E la Donzel de Thuscana.

Un altro storico di Provenza, del 1600, scrisse che Francesco Petrarca apprese il verseggiare in rima dai provenzali, e che questi furono gli inventori di tal modo di poetare per canto.

Ma soggiunge il Fantoni-Castrucci: «scusisi in esso l'affetto della nazione, che talora fà travedere: il vero è, che l'uso delle rime fu antichissimo e comune ai Greci ed ai Romani, tra quali il volgo non con altre misure regolava i suoi versi che con la desinenza delle voci di simil suono. Questo modo appresso perdutosi, rinacque prima nella Sicilia alcuni secoli avanti al Petrarca, e di là si propagò nell'Italia (ove precorsero nel rimare al Petrarca, Dante Alighieri, il B. Jacopone da Todi, ed altri) e più oltre; con la qual voce più oltre può intendersi indicata la Provenza, che fu in vero delle prime provincie ove dopo la Sicilia, si poetasse in Rima! Ne testimonia il medemo Petrarca. Dalla Provenza sì, che si stese nella Francia, ma non prima del regno del re Lodovico VIII, soprannominato Leone, per testimonio di Genebrardo (In *Chron. ad ann. Christi* 1227)»[60].

Ma con rispetto al precitato storico mio illustre antenato, non è proprio dalla tromba, nè dal trombazzare rimate parole d'amore, da gran tempo usate negli *epitalami*, o di lamento già note alle *praefiche*, che acquistarono voga i canti dei Siculi, degl'Itali, dei Catalani, e dei Provenzali, nella età di mezzo, e che del romantico nome furon distinti.

In quanto all'Italia, la lirica provenzale quivi insinuatasi fra il XII e il XIII secolo, non venia a formare che una scuola di servili imitatori, attirati dalla curiosità e dalla vaghezza dei modi forastieri; mentre l'antica scuola dei poeti d'amore, nostra, originale, perfetta, non avea a che fare con quelle stranezze. E fu anzi chi attribuì il nascimento della poesia volgare italiana a Guido Guinicelli bolognese, prima che i trombatori provenzali recassero i saggi

della scorretta lor moda, di cui si farebbe autore, per antichità, Ciullo d'Alcamo[61].

Che se pure lo si volesse original trovatore, dovrebbesi ristringere l'invenzione sua a quella forma pur schietta e popolare dei *Cantastorie*, classificata fra i *Contrasti* e *Parti*, come la famosa *Tenzone* di quell'autore, specie di dialogo e di rissa, ma che Dante registrava fra le poesie non letterarie e non culte.

D'altronde le antiche Contee di Provenza e di Nizza non erano che le rispettive estreme porte dell'Italia e della Francia dalla parte dell'Alpi marittime; e non è da maravigliare se sulle soglie d'Italia si riscontra più facile il verso, più spontanea la cantilena. Sarebbe il caso, che da questi confini toglieva la Francia i suoi trovatori nell'età di mezzo, come più tardi dalla estremità meridionale d'Italia e particolarmente dalle Calabrie, i cantori e cittaristi avventurieri si sparsero per tutto il mondo. Ed in oggi ancora non è finita l'usanza: che si sà quale tratta di giovanetti si fosse organizzata, perchè a flagello di quelle terre, e a trastullo di altre, trascinassero la vita e le cantilene per le più splendide contrade di Europa e d'America; non più ad onore, ma a disdoro della nazione del canto, e ad oltraggio della umanità[62]. Ora fortunatamente le leggi interdicono il barbaro commercio, e la Nazione impiega i suoi figli a' più nobili ufficj.

Restano però le tradizioni delle antiche piacevoli canzoni Nizzarde e Napolitane, quelle che si risentono appunto della vicinanza francese, queste non esenti purtroppo dalla mistura spagnola.

Dalla Sicilia in vece, abbiamo i canti più vaghi e distinti, e nello stesso tempo varj così, che un recente raccoglitore d'in sul luogo, e illustratore accurato, Giuseppe Pitrè piacque dividere in nove specie principali; fra quali: le *Ninna-nanne* (*Niuni* o *Canzuni di la naca*) curiose quasi tutte per nativa semplicità; per le invocazioni o raccomandazioni che racchiudono; per la strana concatenazione di pensieri e di affetti, che si direbbe spesso governata sol dalla rima; come sa chi ricorda queste arie della culla apportatrici di quieto sonno ai fanciulli. I *Canti fanciulleschi*. Le *Orazioni* o Rorarj, colle più strane domande; per esempio, a santa Vettovaglia per la pronta uscita del feto alle partorienti; a san Pantaleone per vincita al lotto, e san Vito per difesa dai cani mordenti, a san Nicolò per collocamento di figlie povere, a santa Barbara e

Simon per lo scampo dalle saette, alla Trinità per *far occhi di vetro e man di cera ai ladri*. S'aggiungono le *Nenie*, per cui furon celebri anche le *praefiche* di Calimera (Lecce); vanto speciale del lugubre cantastorie di Martano. Le *Leggende*, come quella di *Monsù Bonello* del 1399, il *Monsignore*, cantastoria bizantina. I *Contrasti* suddetti; i *Satiri*; le canzoni *Murali*, e i *Motetti del palio*, singolar foggia da modulare in tempo di gare e corse di cavalli[63].

Nè ci mancano raccolte degli antichi canti popolari del Napolitano, a cura anche dell'Imbriani; i canti Calabresi, Leccesi, Abbruzzesi; quelli della Calabria citeriore, riportati dal De Simone; i canti Savesi o del Tarentino raccolti dallo Schifone; quelli Toscani, dal Tigri e dal Tommaseo, il quale v'unì anche i Côrsi ed Illirici; i Monferrini dal dott. Ferraro; i Chiozzotti, per Dal Medico; i Veneziani, studiati da tanti.

Quelle nenie d'amore, quelle romanze che cantavano i trovatori, i *minnesinger*, e le belle nei dolci lor'ozj, erano l'opera di due specie d'autori. Il popolo, i poeti, gli amanti inventavano la melodia e le parole; e siccome essi ignoravano la musica, recavansi da un musicante di professione per far tradurre in note le loro ispirazioni. I primi chiamavansi, e giustamente, i trovatori (*trobadori-trouvères*); i secondi, armonizzatori (*déchanteurs*).

Questa separazione della ispirazione e della scienza musicale è un fatto caratteristico del medio evo e di tutte le epoche di transizione.

Questo mostra la indipendenza del canto naturale ed espressivo, dalle convenzioni d'arte: la differenza che passa dalla manifestazion de' concetti, alla infioratura delle frasi.

La profana musica così combinata, e che in sostanza non cessava d'essere la espressione dei sentimenti della vita, di cui ella pingeva il movimento colla varietà e la vivezza, avea acquistata una tale preponderanza alla fine del secolo decimoterzo, che irruppe fin entro alle soglie del tempio. I contrapuntisti che s'affaticavano a combinare gli accordi sul fondo monotono degli otto tuoni del canto piano, vedendosi trascurati dal popolo che preferiva alla loro scienza l'arte più grata dei trovatori, concepirono l'idea di valersi delle arie popolari le più comuni per temi delle sacre loro composizioni. Ed affine di essere più aggradevoli al popolo che non comprendeva la lingua

rituale latina, faceano che una voce cantasse la melodia della canzone gradita colle parole profane, mentre gli altri seguiano salmodiando in latino. — *Baciami amica*, intuonava un tenore, e la folla seguia la romanza biasicando le parole del *Sanctus*.

L'ab. Baini, cita, fra le altre parole in lingua volgare che si cantavano nelle chiese, queste: *Il marito mio m'ha diffamata!* che i divoti confondevano colle preghiere e le lodi al creatore.

In Francia l'usanza raggiunse l'apice della spudoratezza; ed il Papa Giovanni XXII, risiedente in Avignone, lanciò una decretale nel 1322, in cui rivela con amarezza e collera, gli oltraggi fatti alla maestà del divino culto, e vieta ai cantori di corrompere la melopea della Chiesa con ornamenti di loro invenzione.

Ma l'anatema non valse. Questo scandalo durò fino al Concilio di Trento, e non disparve che per le creazioni del Palestrina.[64]

Da ciò comprendesi che, il canto figlio della natura, non fu anche conservato d'altri che dall'istinto.

Il canto ecclesiastico colpito dalla immobilità che il cattolicismo comunica a tutto ciò ch'egli tocca, lungi dall'essere stato la musica esclusiva dell'età di mezzo, e d'essere la causa diretta dei progressi dell'arte moderna, ha dovuto annestarsi ad un'arte popolare più giovane e vigorosa che v'infuse il movimento della vita esteriore e lo animò del soffio della passione.

Nè solo l'abituale temperatura de' climi, l'innato istinto degl'uomini e la sensibilità loro diversa, influenzarono alle espressioni del canto, ma gli avvenimenti del mondo esteriore, i grandi passi del progresso, il rammestamento sociale, operarono notabili modificazioni come ne' costumi, così nei linguaggi e in quello del canto.

Dalla sconnessione e dalla energia dell'epoca selvaggia, questo passò ad esprimere più snodato e sonoro la grandezza eroica; armonizzò quindi coi tempi sereni propizj alle arti e alle scienze; degradò coll'avvizzire de' floridi tempi, e colle dubbie virtù, coi viziati costumi, coi violenti contrasti, persa della bella energia, si rivestì di fierezza o s'abbandonò con facile piega alle lusinghiere mollezze.

Fu romantico, cavalleresco, appassionato; ardito, devoto, snervato, servile e semispento.

Quando, alla fine dello scorso secolo, l'audacia s'impadronì degli spiriti, si ridestarono le gloriose aspirazioni, scoppiarono le lotte civili e guerresche; quando le rivoluzioni sconvolsero opere e fedi, evocarono virtù e delitti, lasciarono glorie e disillusioni, beneficj e sventure; quando le opere tutte degl'uomini improntavansi del nuovo spirito di generale agitamento, non potea la musica, l'arte la più sensibile, ed il canto, espressione la più fedele, non assumere un carattere più grandioso, penetrarsi d'una certa inquietudine e della drammatica energia.

Gli elementi tutti della composizione musicale hanno subìto una trasformazione in cui rivelansi la febbre e la turbolenza che ci divorano.

La frase melodica ha perso della sua ampiezza e della sua serenità, le sue terminazioni sono più brusche e meno solenni; le modulazioni e principalmente quelle enarmoniche, son più frequenti, i ritmi più vivi, i tuoni più stridenti. L'orchestra acquistò uno straordinario sviluppo; più ricca, più variata, più libera, imperiosa e potente domina tutto colla voce sua formidabile, che sembra creata espressamente per esprimere le tumultuose passioni d'un popolo emancipato, d'un secolo infermo.

Ma se l'influenza dei grandi avvenimenti di questo secolo ha sviluppato nella musica una potenza drammatica da prima ignota, se la lingua è più ricca di colori proprj a dipingere le energiche passioni, se i nuovi istrumenti introdotti ad accompagnamento del canto ci hanno famigliarizzati con un maggior numero di formule armoniche, se il meccanismo dell'arte è meglio conosciuto e s'è raggiunto con questo il pieno effetto della sonorità, bisogna pur convenire d'altra parte che la musica, come tutte le altre arti, ha perduto in delicatezza e in soavità quanto ha guadagnato in vigore; e che la parte più sensibile della nostr'anima sembra ormai fatta al nuovo canto impenetrabile.

La povertà de' concetti, la freddezza de' sentimenti, si nascondono coll'inutile fasto, colla pompa degli adornamenti. Si stordisce invece di deliziare; si sorprende in luogo di commuovere; si picchia forte, per non saper toccare giustamente.

E la espressione più squisita dell'animo, il canto, in mezzo al fracasso, il di

cui acido corrosivo ha viziato i nostri organi, non è più il linguaggio dei sentimenti, ma è lotta fisica di polmoni.

Nell'epoca d'oro del canto, che flessibile e penetrante, durò poco, come tutto ciò che è prezioso, e che ben tosto fu surrogata da quella dura e assordante dell'acciaro non molto diversa dalla ferrea e selvaggia dell'età rozza, in quell'epoca, il linguaggio dei sentimenti non veniva corrotto dall'arte, ma regolato colla vocalizzazione, e moderato colla soavità delle sfumature, colla dolcezza delle mezze tinte. Il sentire individuale cogliea liberamente l'impressione d'un'aria secondo il suo significato, impadronivasi della fisonomia generale della composizione, ne marcava i punti luminosi, e l'assortiva convenientemente de' colori in tutti i suoi dettagli. Così la modulazione della nota passava successivamente per tutti i gradi della passione; e finalmente esalava come un'ultima parola che contiene l'essenza d'un'anima immortale.

Or non s'impiega che due colori, cui corrispondono i due soli effetti del piano e del forte; non guida più il tocco dell'aurea penna, ma il colpo risonante dell'arma; l'effetto materiale ha usurpato il posto della commozione morale; lo sforzo e lo strillo finiscono bruscamente il tempestoso contrasto.

Tanto traviamento dell'arte dovea necessariamente recare il discredito all'arte medesima; quindi gli spiriti serj non la riguarderebbero più, se non come un gioco di fantasia e come un capriccio che per la vivacità delle impressioni, e per la vaghezza delle forme, sfugge ad ogni criterio e nulla ha di stabile nella vita.

Mentre la musica in generale, come tutte le opere umane, e in ispecialità come la letteratura se pur si piega colla mobilità dei tempi e de' costumi, e legata solidamente a quanto è in noi di più intimo e serio, e alla immutabilità della ragione.

Come le verità prime ed i principj immutabili della scienza, non cangiano per variar di sistemi di loro dimostrazione, o dei fenomeni alla loro applicazione conseguenti, così la espressione eterna dell'amore e del dolore, in natura inalterabile, non può modificare pel capriccio degl'uomini; può acconciarsi soltanto per gli accidenti esteriori e pegli adottati sistemi di sua esposizione, alla instabilità de' gusti ed ai progressi dell'arte. Ma il canto nell'essenza

prima non cangia; ed è pur quella voce nella semplicità sua naturale, nella veste romantica, e in fra i classici ritmi.

Bello è il destriero libero vagante nella foresta; bello culto e pulito sotto alla briglia dell'auriga; nè perde la naturale sua bellezza per essere caricato di nappe e di pennacchi, fra gualdrappe imbavagliato.

Quando comparvero gli Europei sulle terre di nuova scoperta al di là dell'Oceano, furono incontrati da selvaggi che danzarono loro dinnanzi cantando, essi dissero, barbaramente. Ma da quei canti intesero le espressioni de' lor sentimenti e trovarono in quelli un linguaggio. Linguaggio cui assueffandosi gli stranieri invasori, e meglio spiegandosi col famigliarizzar degl'indigeni, piacque; e se i nuovi costumi ivi portati quella verginità nemmanco non rispettarono, non giunsero a toglierne peraltro mai la originale impronta e interamente.

Così nella oscurità dei greci tempi, gli omerici canti che favellarono alle remote generazioni, ripetuti dagli Aoedi, cantori seguaci dell'omerico genio, non cangiarono per volger d'anni e di rivoluzioni, benchè quel linguaggio, come Wolfio lo prova, mediante scrittura tramandato non fosse. E quando gli Omeridi più inciviliti, colla famosa società di Chio — primo conservatorio del canto — confidarono specialmente alle leggi di quel sodalizio la cura di conservare e tramandare oralmente gli antichi canti del greco genio, intesero massimamente salvarli dalle corruzioni che, per tradurli in iscritto o in idiomi diversi, derivare potessero alle care bellezze del primitivo linguaggio. E le meloteche di Chio apparecchiarono le scuole Beozie.

Con analogo studio troviamo nei Druidi la consuetudine di tramandare l'antica lingua del Gallico canto; e nelle tradizioni Scandinave dell'Edda, e nelle Germaniche de' Nibelungi, riscontriamo le antiche rispettive scuole del canto a quei popoli sacro.

Abbiamo sopra accennato che in Egitto egualmente furono presso le are i sacrarj del canto, ivi dalle deità medesime conservato.

E quando i versi biblici, custoditi nell'arca, veniano cantati d'intorno alle scritte di già incomprese dei monoliti e delle piramidi dei Faraoni, se l'egizio canto non isfuggì di confondersi con altri linguaggi, non potè mutare peraltro interamente; ed anche nell'abbandono e nel decadimento, cantarono le

egiziane sulle sponde del Nilo, dopo lunghi periodi d'anni, le note sacre d'Osiride; finchè in questo secolo, anche a Cairo ed a Smirne, le fanciulle egiziane nelle nuove scuole del *vero sermon delle grazie e dell'amore* furono iniziate[65].

Con nomi ben diversi adunque di quelli usati da noi di scuole e di conservatori, ma a identico fine rivolti, troviamo i custodi e i ricetti speciali del canto, fino dalle remote antichità; oltre al gran tempio dell'universo ed ai suoi sacerdoti viventi, che per istinto di natura, più o meno vagamente, con più costante o variata passione, usarono e serbarono il canto.

In questa Italia poi che si può dire il sacrario del tempio poetico universale, quivi pure più specialmente presso l'ara della divinità trovò il bel linguaggio custodia e vita; e dagli altari, col profumo degli incensi, si sparse e tramandò nel popolo, che per istinto, atto non era a corromperne i dolci effluvj, nè alterarne le veraci espressioni; e quel canto che dai tripodi dei Numi, dalle catacombe dei Martiri, e dai tabernacoli dell'Eterno, tramandavano i Leviti custodi e cantori, venia ripetuto dal popolo, infiorato di nuove grazie ed a nuove appassionate espressioni commisto, canto sacrato doppiamente dalla religion e dall'amore.

Ispirazione dunque severa nell'oscurità de' sotterranei; ispirazione sublime sotto alle volte maestose de' templi; ispirazione nella grandezza de' monumenti, nella semplicità delle domestiche stanze, dinnanzi all'imagine divina, sotto al sorriso della bellezza, nelle salmodie di preghiera, nei clamori di guerra, nel ratto d'una fanciulla, nella liberazion d'un Sepolcro.

Ed eccomi con questa idea, alla visione d'un popolo di cantori, entusiasmato dalla religione, vago d'amori, muovere alle Crociate.

In quel romantico pellegrinaggio sento unirsi gl'inni de' sacerdoti, alle cadenze de' bardi, alle canzoni degli amanti; sento il soprano italo canto echeggiar colle frasi ora dolci e melanconiche, or dure e concitate, di cent'altri linguaggi; sento le orientali aure che rendono più insinuante la sua nativa dolcezza; sento la voluttà che sgorga ed indora i nostri canori accenti; sento il linguaggio più romantico, e coi costumi confusi e riformati, trovo ampliate le leggi, variopinti i colori, esteso, arricchito, sviluppato il concetto del canto.

Colle Crociate medesime necessariamente dovea pervenire in Europa la melodia Orientale, dalle cui fantastiche variazioni, vorrebbonsi poi originate le fioriture che riabbellirono il nostro canto[66].

Canto romantico medioevano — Epoca delle Crociate — Comunione e sviluppo — Corali e Madrigali — Fondazione delle Cappelle — Mistri dei fanciulli — Scuola Fiamminga — Scienza e suoi influssi.

Fra una folla di principi, di soldati, di monaci, di donne e di poeti, si formano i cori più patetici a esilarare la noja del lungo pellegrinaggio; prorompono gli estri più baldi a celebrare le prime vittorie. Al sublime si mescola il comico, ed agl'inni le satire e i ritornelli delle danze.

I menestrelli s'accompagnano ai sacerdoti.

Narrano le cronache della prima guerra santa che, furono fatte canzoni ridicole sul cappellano della corte di Riccardo duca di Normandia e le due nipoti di questo, Berengaria regina e la figlia d'Isacco, che avea condotte seco in Oriente.

«Guglielmo duca del Poitù celebrò le deplorabili sue avventure in Asia co' versi ispirati dal genio dell'allegro sapere.» — Dopo la presa di Tolemaida, cantaronsi nell'esercito cristiano versi satirici composti da Riccardo contro il duca di Borgogna, il quale avendo pure la poetica vena, rispose con una canzone vituperando le donne reali che accompagnavano il normanno[67].

L'orso atterato da Goffredo nei boschi della Cilicia, e il cinghiale combattuto nelle montagne di Giudea dal Cuor di Leone, formarono oggetto di popolari canzoni, come la morte di Alberone, i funerali di Ruggieri d'Antiochia, e la presa di Tolemaida. — Così nelle aggressioni portate dai cavalieri della croce e nel brigantaggio esercitato sulle caravane del Cairo[68], come nelle miserie dello assedio d'Antiochia, i guerrieri e le Amazzoni *dalle gambe d'oro*, scioglievano canzoni nutrite dagli allegri banchetti che la bianca carne del camello loro imbandiva.

Le cronache arabe di que' tempi ci fanno quasi echeggiare i canti lascivi delle

donne musulmane addestrate alla danza e ricreanti i sultani e gli emiri, passando ai principi crociati, i quali poscia traeanle a cantare e danzare anche nelle loro corti europee[69].

Tanto poteano il capriccio ed il lusso; comecchè dell'arabo commercio non fosse già satolla l'Europa, la quale mentre riversavasi fra i musulmani, era invasa alla sua volta da questi.

Dall'8.º al 12.º secolo i Saraceni erano in Sicilia, nell'Italia meridionale, nelle sue isole, nel Piemonte e Savoja, nella Svizzera, quà e là per la Francia; e la Spagna era divenuta araba provincia[70]. Ma verità storica vuol che si accenni, che meglio de' cristiani in Oriente, gli Arabi giovarono in Europa. Da quello splendido abbassida Aron-Rascid, che fu contemporaneo ed amico di Carlo Magno, rifiorirono nelle Spagne la poesia, la musica, l'archittetura, il disegno, le storie e le scienze tutte che in Europa poteano dirsi perdute, finchè gli ultimi suoi successori fecero nel Cid (1090) rinascere le virtù dell'eroismo, e l'onore cavalleresco che influì tanto sugl'animi degli Spagnuoli.

E specialmente nel terzo periodo dell'araba coltura, troviam fra gli studj prediletta la musica; nuove cantiche ispiratrici dissuggellano la filosofia recondita del Corano; e perfino la poesia ebraica del medio evo concorre in Ispagna, e avvigorisce collo studio dell'araba sapienza, mentre di certa sua oriental vaghezza si riconforta[71].

Nella terza crociata in cui i Latini e i Musulmani rimasero per tanto tempo a fronte gli uni degli altri, i guerrieri cristiani fecero spesso mostra davanti ai loro nemici delle pompe, delle solennità e delle feste militari d'Europa e rallegrate sempre coi canti. — Nella crociata di Federigo II, il sultano d'Egitto e l'Imperator d'Alemagna gareggiavano di scienza e di poesia e scambievolmente cantavano i proprj versi.

«Ne già cadde mai in disuso la costumanza di cantare nelle crociate ove trovavansi i Francesi.»

Il re di Navarra, che ne' suoi versi aveva predicata la spedizione di cui era capo, fu seguitato in Palestina da grande numero di cavalieri, trovatori com'esso. Alcune delle canzoni composte nella crociata ci furono tramandate. Vi è in generale un sentimento di tristezza e di malinconia, onde

è fatto manifesto che quei canti erano meglio atti a consolare che a divertire i pellegrini. Alcuni compagni di Tebaldo reputato fra i migliori trovatori, che cantò i suoi profani amori con la regina Bianca, e le lamentazioni di Gerusalemme, caduti in mano de' Musulmani alla battaglia di Gaza, cantavano nelle prigioni del Cairo, la Francia: *Il bel paese ch'era lor sì caro*.

Le memorie poetiche della patria li ajutavano a sopportare i loro mali, e alleviavano il peso della schiavitù[72].

I trovatori ci lasciarono la commovente memoria di Raolo di Coucy e dell'infelice consorte di Fayel[73]; gli amori romantici di Sveno colla figlia del Borgogna, celebrati poi dal cantor di Goffredo; e le ambizioni e le superstizioni e i delitti dei cavalieri della croce, ben più veritieri e fedeli degli austeri monaci che nelle loro storie di que' tempi s'occuparono soltanto a mostrare il valore e la devozione dei pellegrini.

Le cronache di tutti i popoli ivi convenuti riportano canti delle varie crociate, che servivano di eccitamento, di lode, di legame fra genti tanto diverse di costumi e di favella, e che per questo solo linguaggio poteano comunicare.

E se pei canti degli *eserciti del Signore* serbaronsi i documenti migliori alla storia, che dalla loro tradizione ebbe luce sulle confuse glorie ed infamie di quelle imprese, da quella confusione medesima rinvenne estensione e potenza quella espression generale delle passioni, quella tradizione fedele delle memorie; e la virtù prima del canto trovò in quelle imprese il pratico suo sviluppo.

Di qui propriamente può riconoscersi il canto comune linguaggio; e di qui il suo concetto diventa universale: con religione più meditata e con maggior cognizione se ne apprezza il suo culto.

Ma nello straordinario convegno delle nazioni dove ogni popolo diede i trovatori delle sue speciali espressioni; là ove la legge universale, per la più facile intelligenza, tutto associa ed assimila; ove confondonsi le acque alla lor confluenza, e perdono forse le speciali loro virtù, un avvenimento prodigioso ci si appresenta: il bel fiume delle itale melodie non si perde e confonde; portando seco nuovi tributi procede distinto, demarcato sempre e potente da diffondere le sue ricchezze ad altrui fecondamento.

Però un movimento così straordinario, una esaltazione sì grande di

sentimenti, segna un’epoca nuova anche per la manifestazione più fedele di quanto l’animo sente; e a questo punto della storia del canto, io riconosco una demarcazione simile a quella che notasi dalla innocenza allo sviluppo, nel terzo periodo della vita; veggo la natura che si conforma ad una stagione diversa, trovo una nuova maniera nella espressione del suo linguaggio, che lo sento rivestito d’una aria meno semplice, meno rozza, meno uniforme; e di qui fisso l’epoca romantica anche pel canto.

Altri, segnando l’epoca romantica della letteratura sullo scorcio del passato secolo, quando nella poesia, nelle novelle, e nelle opere della immaginazione si appalesa l’impronta d’una insolita tenerezza, d’un languore o abbattimento estravagante, segnar vorrebbero il passaggio medesimo anche alla musica, che comparisce melanconica e voluttuosa, e, al loro dire, melodiosamente lamentevole come la ispirazione dell’epoca[74]. Ma io senza punto fermarmi in questo luogo a discutere sugli argomenti della pretesa demarcazione letteraria, nè tampoco occuparmi della trasformazione della musica in generale nell’epoca assegnata, io non ammetto, in questa l’età romantica del canto, che da ben più remote origini io rilevo, e che trovo palese quando la libertà più s’opponeva al sistema ed al classicismo; per cui fermando ai tempi mediani le prime forme romantiche del canto, vorrei segnare per questo nel nostro secolo un nuovo periodo — la età sua romanzesca —.

Infatti ben’altra cosa sono le maraviglie di quest’epoca recente, e le licenziose vaghezze dell’evo medio.

Nella mia epoca romantica del canto, quand’esso all’influenza di circostanze straordinarie, e all’impressione di stravaganti concetti, si veste novellamente di forme strane e diverse, veggo il canto semplice e primitivo separarsi da quello, e rifuggire quasi dalla profana riforma.

E quivi subito riscontro due scuole: una per l’antico costume, conservata nei templi e nei monasteri; l’altra pei novatori e per l’esercizio de’ nuovi *trovati*, errante nelle sale, nelle arene, pei carubi[75] e pei *teatri*.

Torno quindi a rammentare la scuola del teologo di Cologna, colla immobilità del suo canto misurato, gareggiante colle nascenti scuole mondane del canto libero e capriccioso. E all’età medesima del 1050, quella più tetra ancora di Odoardo Confessore nella Abbazia del Westminster.

Quella di Pietro Cantore e dottore a Parigi sul finire del duodecimo secolo.

Da quest'epoca di transizione sento l'êco monotona, eppure anch'essa romantica, del salmodiare fermo e grave che Francesco da Assisi prescrisse ai discepoli; la famosa *notazione* sulle parole del *Dies irae* del padre Celano (1300); quella sullo *Stabat* del p. Todi. E coll'êco de' freddi chiostri franciscani, quella profumata del Casella fiorentino, maestro dell'amoroso canto — *che nella mente mi ragiona* — per cui Dante nel 1300 sentivasi ancora dolcemente commosso[76].

E commiste alle canzoni del prediletto amico, intendo le ispirazioni che venire doveano all'animo del divino poeta dalle stanze del Portinari (1274), ove Beatrice e i cavalieri galanti sposavano al liuto le cantate del Calendimaggio.

Nè solo lungo le rive dell'Arno ed i versanti delle circostanti colline toscane, mi risuonano dai fioriti prati e dai riaperti veroni dei palagi le *Maggiolate*[77] espresse dagli *abitatori delle apriche piagge*, dai principi e dalle dame; ma dai campi e dalle regie di tutta l'Italia, e dalle contrade di tante altre nazioni, che ab antico col rinascere della natura usarono salutarne le bellezze e invitare gli amanti agli amorosi ritrovi[78].

Tale è una delle più splendide feste che ancor si celebra nell'India sacra a Venere Sivaitica. In Russia le ragazze procedono cantando *alla Selva*, staccando ramoscelli di *beriosa* (Maibaum).

In Svezia e Germania, l'usanza popolare degli antichi *maggi*, o canzoni per tal circostanza, si lega ovunque col calendimaggio e colle antiche *fiorali* italiane.

Mentre, da quest'epoca, trovo le bolle de' Pontefici che istituiscono presso le cattedre metropolitane i *Cori de' sacri cantori*, che con fissati stipendj e con norme quasi uniformi suppliscono alle indebolite voci del popolo; scorgo i principi non accontentarsi più dei buffoni e de' menestrelli, e circondare le loro mense di istruite compagnie che traducono col canto i leggendarj racconti e l'ebbrezze delle passioni.

Le ballate svegliano dal letargo le desiose donzelle; la furtiva romanza fra la verdura del giardino le riadormenta nei loro sogni dorati.

Le litanie riuniscono e rallegrano le processioni dei pellegrini nei lontani deserti; e da quelle *proposte* e *risposte* traggono origine forse le figurazioni del canto, probabilmente per questo, da Eximeno attribuite ai bassitempi, che poscia più accelerate s'addimandarono *fughe*, già note ai compositori del cinquecento, e che Berardi e Zarlino fanno della loro epoca.

L'Alighieri infatti, il quale colla frase dell'Aretino «dilettossi di musica e di suoni» onorò un Belacqua che al suo tempo avea rivestiti canti e concertate note in tali forme da maravigliar l'animo del divino poeta avezzo a fissarsi nelle più sublimi cose; onde nel suo Convitto ebbe a dire: «la musica trae a sè li spiriti umani, che sono principalmente vapori del cuore, sicchè quasi cessano da ogni operazione; si è l'anima intera quanto l'ode, e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono[79].»

Nel secolo decimoquarto, dopo le musicate canzoni e lunghe di molte stanze in cui Dante volle *riserbato il volgare altissimo e il tragico stile*, messer Boccaccio certaldese e Giovanni fiorentino, sul finire di ciascuna giornata dei loro novellieri, volgeano a cantare nelle brigate gentili le loro ballate di volgare più facile e famigliare (1313-1375). Giullari e cortigiani ricorrevano al Petrarca per aver cose sue da cantare nelle sale e nelle piazze d'Italia (1304-1374).

Jacopo da Bologna e Giov. fiorentino musicarono il medesimo suo madrigale «*Non a 'l suo amante più Diana piacque*», e Ser Lorenzo (forse Masini) quello «*Come in sul fonte fu preso Narciso*».

Francesco Sacchetti componeva ballate, ed egli medesimo dava a loro il suono (1355-1400).

Un Jacopo toscano, l'architettore forse del tempio d'Assisi[80], era stato maestro per cantare a un Gherardello, ricordato dal Villani con altri cantori di quel tempo che in Firenze eransi resi celebri, quali Lorenzo Masini, Don Paolo tenorista, e Fra Andrea maestro in S.ta Maria del Fiore.

I medesimi sunnominati scrittori Filippo Villani e F. Sacchetti fanno menzione di Fra Carmelito, di Gian toscano, del Cicogna, dello Scapuccia, del benedettino Donato da Cascia, musicisti; e di un Giovanni da Cascia che dopo aver poste le note alle messe pel duomo di Firenze, passò alla corte di Mastin della Scala in Verona, per far *mandriali e suoni*, in gara con altro

compositore bolognese, forse quel ser Jacopo medesimo che fu compagno e continuatore dei lavori di Arnolfo, o un fra Bartolomeo benedettino nominato in quel tempo.

Perocchè allora la musica con l'aritmetica, la geometria e l'astronomia faceva parie del quadrivio scientifico in cui s'informavano gli uomini d'ingegno e di studio. Come tale rifuggiva dal frastuono delle ferrate mazze, delle lotte di parte, onde per quelle specialmente de' Guelfi e Ghibellini, trovò un primo e curato asilo appo i Francescani, i quali d'altronde con siffatto mezzo meglio attiravano il popolo ai templi.

Ma sopratutti i chiesastici, modulatore di dolcissimi canti fu Landini Francesco, nuovo Omero toscano. Nato in Firenze nel 1325, acciecò da fanciullo pel vajuolo, e come disse il Villani, cantò per alleggerire l'orrore della sua perpetua notte. Giovanni da Prato lo encomia siccome *musico teorico pratico*; e Coluccio Salutati segretario della repubblica, dice del Landini: «*Glorioso nome alla città nostra e lume alla chiesa fiorentina proviene da questo cieco*». Lo si ricorda dai cronacisti siccome la delizia delle brigate eleganti di Villa Paradiso, dove accompagnava i suoi canti colla *Sirena delle Sirene* (*limbuto o mezzo canone*) strumento di sua invenzione. Egli medesimo poi dettò in esametri la sua apologia con fare dantesco. Era zio del riputato messer Cristoforo poi commentatore di Dante. Ammirato dai Signori di Cipro e d'Austria. Fu coronato d'allòro in Venezia intorno al 1362, dov'erano convenuti illustri principi; e moriva nel 1397.

In quel tempo famigerati cantori erano pure Filippotto da Caserta e un Antonello suo concittadino e seguace.

A Padova brillava in rinomanza il Marchetto proverbiale maestro de' musici; ed ivi pure, un Dattalo e un fra Bartolino.

A Brescia sorgeva Ottolino; a Lodi fiorì un Gafori fino al 1450; a Genova un fra Giovanni; Matteo e Nicolò Proposto a Perugia; e Vincenzo da Imola e Corrado eremitano da Pistoja, lasciarono memoria dei loro canti in Italia.

A Roma, alla corte pontificia, trattenevasi un Zaccaria quale *maestro cantore del papa*, e quivi specialmente e in altre chiese d'Italia si riscontrano nel secolo decimoquarto alcuni altri cantori che appariscono di origine straniera, quali, un fra Egidio, Egardo, Arrigo, Brenon, Sclesses Jacopino, nominati dai

cronacisti fiorentini.

A Venezia, parimenti da quell’epoca, mercè i proprj e gli avveniticci cantori ordinatisi nel coro della maggior basilica, per ducale decreto, si può dir fondata la Cappella Marciana, le cui memorie ascendono appunto al 1318. Datano da que’ tempi anche i libri corali che si conservano negli archivj famosi.

Mistro Zucchetto primo organista ducale, e fattore di curiosi canti, comincia la serie de’ Veneti illustri e de’ forastieri famosi nelle cantorie Marciane concorsi.

Successe a lui mistro Francesco da Pesaro nel 1336, sedendo sul trono ducale Francesco Celsi, che Petrarca nelle sue *Senili* appella *vir vere celsus*, avendone di presenza sperimentata la magnificenza nelle feste solenni date da quel Doge pel ricupero a Venezia del regno di Candia, feste che specialmente ispirarono i canti del suddetto Omero toscano.

Que’ mistri organisti, fra quali furono Bernardo Murer (1445), Bortolo de Vielmis (1459), indi Annibale padovano, dovevano aver cura specialmente degli *otto putti veneti diaconi* che col decreto senatorio de’ Pregadi 18 giugno 1403 erano stati ammessi in San Marco, col dono di *un ducato il mese per allettarli a imparare e cantar bene*, e mutaronsi in maestri nel 1500, con quel Pietro De Fossis — *de populo* — che Pier Contarini nella sua *Argo vulgare* indicò grecamente il Chorodidascalus ed insieme il Phonascus della Cappella — *ben istrutto dal cantor Apollo e che le Muse chiamano per compagno ai canti suoi* — primo stipendiato a 50 ducati annui come cantore, ed altri 20 come maestro! Epoca famosa a Venezia, in cui viveva Nicolò Vicentino, che istituì il maggior de’ maestri della Marciana Cappella, Adriano di Dionigi Willaert nato in Brugges nel 1480.

Par che Venezia, la quale alle terre fiamminghe era specialmente legata pei traffici, per cui vi mandava annualmente la così detta *Armata di Fiandra*, vi trasmettesse il musicale suo genio. Willaert vi discese, e di suo costante studio onorò la bella ispiratrice. Malato il Fossis nel 1525, lo supplì per due anni Pietro Lupato cantore, cui successe stabilmente il Willaert. Sua mercè nel 1530 s’instituì in S. Marco la scrizione dei libri del Canto fermo, nobilmente eseguita da prete Ambrogio da Cremona a tal uopo stipendiato; e

s’aumentò la cantoria di 4 voci, due soprani, un tenore e un basso; s’introdusse il *Coro Spezzato* ossia la division dei cantori in due o più cori ciascuno a 4 o più voci che alternavansi e riunivansi assieme; e s’arricchì la Cappella di composizioni cantabili d’alto pregio e di nuovo trovato. La *Susanna*, cantata a 5 voci composta da Willaert, fu segnata come primo tipo di que’ Oratorj che per oltre due secoli furono poi in Venezia delizia delle sue Chiese, rarità d’Italia, perchè da quest’epoca, come vedremo, anche a Firenze ed a Roma diffusa.

Non pertanto fin da quell’epoca tali composizioni passavano oltrecchè nelle Fiandre anche in Germania, ove ristampavansi, come fan fede i lessici e cataloghi di Lipsia, Norimberga, ed Augusta. Depredatori ed incendj a noi non lasciarono di quel maestro che le Villereccie canzoni (*villotte a 4 voci*) fra quali la *Canzon di Ruzzante* scritta da Andrea Calmo poeta di quel tempo, e i Madrigali a 5 voci dedicati alla dama Lucrezia Chiericato che egli avea ammaestrata nelle grazie del canto[81]. Willaert ebbe a prediletto suo cantore un prete Francesco da Treviso, ed allievi assistenti fino alla morte, che fu al 7 dicembre 1562, il suo compatriota e successore Cipriano Rorè; Giacomo Buus, pur questi interinalmente maestro, quando per ordine del Doge Pietro Lando, 1541, obbligati i Cantori tutti di San Marco a giudicare giuratamente quale ritenessero più degno a quella carica, — *per majorem partem cantorum Ecclesiae praedictae cum eorum juramento Jaches Buus fuit magis commendatus*; — il Merulo e Zarlino, che col procedere dell’epoche ritroveremo.

Due mesi prima di sua morte gli fu concessa dai Procuratori di S. Marco la istituzione della così detta *Cappella piccola*, in cui una mano di cantori meglio periti *disciplinavano li detti Zaghi*, come semenzajo della Cappella Grande. E primo capo ne fu Baldassar Donati cantore contralto, con cinque putti soprani (salariati a 10 e 12 ducati l’anno) de’ quali conservansi i nomi; e furono: Achille e Andrea Zucchelli, Gaspare Bolognesi, Alberto e Nicolò di Marco Michiel: ma tale scuola non sopravvisse al maggior maestro[82]. O a meglio dire restò offuscata dallo splendore della Cappella Grande in quell’epoca, dove, oltre i grandi sunnominati maestri, cantavano Giuseppe Guammi di Lucca, Gian Paolo Savi prete organista da Vicenza, i veneziani Paolo Giusto da Castello, preti Bortolo Moresini, Marcantonio Negri, e Zuane Bassan o Bressan (maestro de’ cantori del Seminario ducale 1596),

Costanzo Porta, Afola, Ponzio, Gastoldi, Colombani, Leoni, Giulio Martinengo, e quel famoso contralto prete Zuane Chiozzotto che fu Giovanni Dalla Croce, il *Salmodista a quintetto*, maestro nel 1590, e predecessore del Monteverde.

Risalgono al secolo XIV i libri e le memorie della non meno illustre Cappella di San Petronio in Bologna nella quale fu istituito il coro per la Bolla di Eugenio IV (4 ottobre 1436) cominciato con 14 cantori stipendiati e conta già cinque maestri prima dello Spataro, del Cimatore e del Ferrabosco che vi accrebbero lustro nel 1500, e de' quali pure avremo a dire.

Prosperando così in Italia la musica e la poesia, la vicina Francia tentava imitarla, e nasceva un ricambio delle arti più gentili fra le nazioni. Anche i Fiamminghi chiedeano all'Italia le sue canzoni e le musicavano, onde alcune se ne conservano nei codici musicali di quel secolo: ben poche e infelici in confronto della ricchezza ed eleganza del Canzoniere musicale italiano, pur dinotanti la corrispondenza allora graziosamente iniziata[83].

Così la Spagna, verso il 1400 s'era volta all'imitazione delle cose italiane ai riguardi del canto e della poesia, benchè diverse dall'indole sua nazionale, cui s'attagliavano le idee gonfie, le metafore pompose, le espressioni sonore; e per la nuov'arte che riformavasi in Italia, lasciava le sue fervide romanze traenti all'arabo, le ultime delle quali celebravano le avventure de' Zegri e degli Abenceragi o la impresa di Granata, rimaste soltanto alla negletta ma fedele tradizion popolare.

In Danimarca verso il 1430, Erico XIII, alle nuove musiche siffattamente s'esalta che smarrisce la ragione, e s'accende fino a sitire e correre al sangue.

Narransi eguali impressioni succedute alla corte di Enrico III, quando alle nozze del duca di Joyeuse, cantando Claudino, i cortigiani in furore, si trasportarono tanto da metter mano alle armi, e non per la presenza del Re, ma pei cangiati modi di quel musicista ripresero la prima calma. Effetti non incredibili, qualora si pensi alla potenza di Davide e di Timoteo sui grandi spiriti di Saule e d'Alessandro: — *Cum caneret Thimoteus, Alexander perpulsus erat ad arma capescenda* —, e alle successive sperienze de' fisici sul poter della musica.

Son noti gli eccessi degli stessi cantori: L'ultimo de' Tolomei, padre a

Cleopatra, confuse la regale dignità colle stravaganze da zingaro, onde *Auleta* (o flauttista) per la musica, e *Monaulos* (ossia pusillo) per le pazzie fu sunnominato.

Nel XIV secolo Guittone Aretino scriveva: *Temporibus nostris inter omnes homines maxime fatui sunt cantores*. Duecent'anni dopo, quando col medesimo asserto scusavansi le ebbrezze del Parabosco a Venezia, si mostrava che que' tempi non erano ancora mutati.

Son noti i fremiti d'un Petter olandese, che di sua voce rompeva i vetri, come i sassi l'Orfeo[84]; le bastonate del Lulli, i pugni coi quali il sapiente Meibomio finì una della sue predilette e studiate canzoni greche, cantando innanzi a Cristina di Svezia, e fiaccando il viso a Bourdelot medico e buffone di quella regina.

Veracini, violinista e compositore, essendo a Londra nel 1714, gettossi da una finestra, però senza morirne.

Tartini suo seguace, evocava gli spiriti, ne' suoi sogni favellava col diavolo, se lo rendeva schiavo e de' suoi canti ispiratore[85].

Il fisico Baglivi coi canti vivaci e prolungati eccita i nervi degli irritabili Pulliesi impressionati dalle tarantole, e col delirio danzante li salva da quello della melanconia[86]. Fra Memmo Dionigi cantore e organista veneziano divenuto cappellano del re d'Inghilterra lo risanò e confortò coll'arte sua nella pestilenza fatale del 1517.

Similmente Farinelli rimuove il misantropo Filippo V di Spagna dall'abbandono di sua persona e del regno, e sull'animo del monarca impera talmente col canto, da essere accusato quale *stregone* dagl'invidi cortigiani (1750)[87].

Bénazet colle melodie del violoncello che s'avvicina alla voce umana guariva dalle sincopi; ed alla sua volta ei fu guarito da Kreutzer in un insulto di tifoidea.

Il Dott. Rocques asserì che, in un ministro del 1.º Napoleone fu dissipata una specie d'insania cagionata da soverchio affaticamento di spirito, per forza del canto.

Karsten così deliziando Gustavo III, governava con lui le sorti della Svezia.

Egli è che questa dolce melodia molce ed acqueta, mentre vibrazioni più armoniose esagitano più facilmente.

Quanti compositori nell'eccitamento continuo delle sensazioni nervose non si trasportarono a stravaganze e follie?

Non ha guari, uno dei seguaci di Wagner, abilissimo musicista della Germania, Eberle, diresse *i Maestri Cantori* a Berlino e finì pazzo. (Maggio, 1870.)

Vediamo Gounod compositore e cantante, in dissesti cerebrali ricaduto.

Nei cantanti, alle spirituali più che alle fisiche influenze accagionasi non di rado l'esaltamento. Fu detto che l'arte, è come aquila sublime, che solo ai cieli confina, è divinità egoista, che colle sue emozioni piacevoli o dolorose vuol tutto, sensazioni, sentimento, percezione, sacrifizj, amore, letizia e pianto, e tutto esige con un ardore, con un trasporto che attinge i limiti della stranezza, convertendola talvolta in vera e violenta monomania.

Lo provarono Donizzetti, la Malanotte; e fra tanti ai quali l'arte divenne passione indomabile da levarli di senno, s'accennano attualmente il tenore Giovanni Ortolani, il baritono Spellini veneto (morto al manicomio di Milano, 1871), una Papini, ed altri.

La musica e i canti tolsero a parecchi la mente, ma a tanti la ricondussero; e ne parlano i morocomj che addottano tuttora i sistemi di cura melodica; Descouret la classifica: *Incantatio malorum*.

La scienza moderna ritorna necessariamente alle teorie ed alle sperienze de' fisici e filosofi antichi, dei quali, in principio di queste carte, abbiam veduto la considerazione della doppia potenza musicale sull'animo e sui sensi dell'uomo. Ella è nella *medicina delle passioni*, come lo prova il prefato autore francese, che colle proprie osservazioni suggellò quanto altri aveano affermato.

Daniele Bartoli, parlando de' *Suoni e Tremori*, Roma 1679, Gerbertus e Wald, nelle loro *Istorie*[88], Bacchius e Bachmann nelle loro dissertazioni, l'aveano ripetuto.

Zulatti Francesco in Venezia, 1787, avea scritto particolarmente *Sulla forza della musica nelle passioni e nei costumi*; e Randolini Lorenzo, *Dell'influsso*

sugli animi e sulle malattie, 1821.

Lichtenthal Pietro, in Alemagna, della *Influenza sopra il corpo umano*, 1811. — Basevi, a Milano, sugli *Effetti nell'uomo*, 1838, e Ferrario Giuseppe, sull'*Influenza del suono, canto e declamazione nell'uomo in istato di salute e malattia*, 1841[89].

Abbiamo i vecchi scritti del conte Gaetano Navara sulle supreme *Significazioni della voce*.

Il bene universale di questo misterioso linguaggio, non esclude dal suo culto nessuna classe o casta sociale. La sua potenza, pari a quella dell'arti sorelle, che piegò i principi a raccogliere da terra il pennello o la sesta de' grandi artefici, non solo avvicinò regine e monarchi in nobile amicizia e a scambievole decoro, ma trasse di più le maggiori grandezze a farsi emule del più genial degli studj.

Nelle antiche regie, come nelle moderne, non v'ha educazion principesca senza il bel serto del canto; e dove le cure impediscono, o mancano le doti indispensabili, l'udizione e la protezion de' virtuosi suppliscono.

Negli antichi tempi vedemmo i re, i legislatori, i guerrieri mescere alle alte cure quelle poetiche del canto, o condur seco i cantori, ispirare le pugne, animare i trionfi, mitigare i lutti, rallegrare i banchetti.

Nel medio evo paladini e sacerdoti si fan trovatori, e quasi fosse mistica l'idea della liberazion d'un sepolcro, i genj si danno ivi la posta alla prima emancipazione universale.

Vedremo in seguito le corti di Francia, Prussia, Austria e Inghilterra rapite nei piaceri del canto, anche fra i flagelli della politica e dell'armi. Federico alleato a' poeti e cantori; il nuovo Alessandro vinto da Crescentini e dalla Grassini; l'ultimo Imperador de' Romani schiavo a Marchesi e a Donizzetti.

Cantori nomadi — Influenza straniera — Maestri-cantori tedeschi — Tavolatura — Corporazioni — Trovatori alle Corti — Canto romanzesco.

I genj del canto delle varie Nazioni, affratellatisi nel movimento religioso e romantico delle crociate, non si tennero più separati fra loro e lontani.

Dai primi secoli di questa nuov'era troviamo i cantori più abili ed esperti farsi professionisti; e da una città all'altra, da una in altra terra, far risuonare le loro voci, comunicare i loro modi e i nuovi trovati, trasfondere le rispettive ispirazioni.

Non è a dire se i figli dalla terra prediletta al genio del canto si trasportassero più frequentemente a deliziare popoli meno fecondi.

In tutti i chiostri più antichi della cristianità, in tutte le corti d'Europa, dagli oscuri tempi gl'itali cantori ebbero plauso.

E di stranieri, oltre i suddetti, fra i più noti e da noi bene accolti, troviamo le memorie di un Guglielmo di Pietro francese, stipendiato fra i cantori di san Petronio in Bologna, con Giovanni Mariotti di Firenze, Bernardo da Reggio, e Tommaso Marinasi tenore, dal 1463 al 1466.

Quivi pure, nell'anno successivo, un Roberto di Inghilterra maestro effettivo del Coro[90].

Un padre Boemo nella monastica cantoria d'Assisi.

Per la munificenza de' principi Estensi, trovarono il loro primo nido in Ferrara i maestri della scuola Fiamminga, che nel secolo XV, sventuratamente parea soverchiare l'italiana, cominciando sin d'allora il contrasto alla melodia.

I quattro Jachetti, conosciuti musicisti belgi, vivono alle varie Corti italiane del secolo XVI. Uno d'essi canta *cum uno sono infesto* anche in Bologna[91].

De Fossis, precitato cantore fiammingo, detto anche Fossa, venne eletto nel 1491 dal Veneto Senato, *Magistrum Capellae et puerorum nostrorum*, e tenne il posto fino al 1525. Quando Leonardo Loredano doge, ospitò nel 1502 Anna Candola Aquitana principessa di Francia, sposa a Uladislao re d'Ungheria e Boemia, lo storico delle suntuose feste allora tenute, Angelo Gabrieli, rende testimonianza del molto onore che il Fossis si fece con una *Cantata* sui versi latini fornitigli da fra Armonio organista, cantata che la regina volle portare a ricordo ne' suoi Stati (così Sanuto).

Jachetto Berchem, a Venezia, nel 1561, forma tre libri de' suoi *Capricci*, e pone le note per quattro voci ad una quantità di *Stanze* dell'Ariosto.

Archadelt Giaches, aveva già scritti 56 Madrigali a quattro voci nel 1539, pure a Venezia dove fu maestro, e Giaches De Wert ne compose a più voci nel 1570.

Meglio di questi, il surricordato fiammingo Adriano Willaert compose a Venezia fra il 1527 e 1545, benchè risentisse di sua esotica natura, e trovasse con tanto stento i suoi canti, e tanto vi meditasse da acquistarsi talvolta la derisione.

Ciprian Rorè e Giacomo Buus suoi compaesani ed allievi non riuscirono di lui migliori. Superati tutti ben presto dal restauratore Zarlino.

Lassus di Berg, detto l'*Orfeo*, in Baviera dove morì, corse ammirato in Francia ed Inghilterra, 1550; compose anche a Venezia nel 1576, ma trova difficile far brillare il suo canto dove vive il Palestrina.

Jacobus De Kerle passa oscuro fra i compositori delle Venezie nel 1562. I mercanti di Norimberga Hassler e Grüber s'intrattengono a cantare nella scuola dei Gabrieli.

Giovanni Girolamo Kasperger tedesco, canta nel palazzo Pitti di Firenze, innanzi alla granduchessa Maria Maddalena d'Austria, 1612, ch'essa sola lo intende.

L'imperatore Carlo VI, canta appassionatamente i *Canoni* che da tutte parti d'Italia gli vengono offerti e sforzandosi d'imitarli ricambia colle sue composizioni. (Avea Tartini alla sua Corte.)

Un altro Roberto, musicista francese, maestro alla corte di Francia nel 1686,

scrive *Moteti a gran coro*, che in Italia non piacciono, e nel suo paese medesimo diconsi studiati per non dirli seccanti.

I Francesi infatti, come fu sempre lor vezzo, traevano il buono e il meglio anche dei canti, dalle nazioni vicine più inclini a quest'arte, e per via d'imitazione più audace che felice e bisognevole quindi di tutti i soccorsi de la *réclame*, detta altrove cerlatanismo, li vediamo appunto attorno a quel tempo, benchè tardo, mettersi in luce.

Gombert Nicolas raccoglie i madrigali italiani e belgi, volta le parole nel suo idioma, altre ne musica egli stesso, e negli anni 1544-45 pubblica ad Anversa *otto libri francesi di canzoni* a 5 e 6 parti.

M. Josquin avea fatto altrettanto a Venezia; dove trovo nel 1579 altri Madrigali a cinque voci di Aurelio la Fasya; a quattro voci di Ambrosio Marien d'Artois, nel 1583; due libri simili nel 1587 di Giovanni De Macque, altro di Verdelot; e una raccolta di Canzoni italiane e francesi di Jhan Gerò nel 1629.

Più tardi, 1670, a Parigi una Elisabetta-Claudia Jacquet de la Guerre ebbe grido di saper condurre con arte la sua voce mirabile nelle Cantate da essa medesima composte, ad alcune delle quali sopra *Céphale et Procris*, si diè a Parigi il nome di *Opéra*.

Anche un Adriano Le Roy, nel 1570, freddo autore di cantilene da accompagnare col Cistro le intitolò *Libro Cantuum*. Ad altre simili, un Henrico Iuniore dà il nome di *Phantasie*.

Un altro di Parigi, il regio musico De Chancy si studia d'imitare i canti alemanni (1620).

Il Boëssetto (cantor del giovane Amarilli), riputatissimo allora, non so se originario francese, ma *prefetto alla musica della regia camera*, compone traducendo in francese le cantilene spagnole.

Chè, anche i musicisti della Spagna s'aveano fatta rinomanza in Europa specialmente nell'arte di toccar la Guitarra, mercè la quale non s'impigliarono granfatto nello stile madrigalesco, ma serbarono alla semplicità i loro canti e quali convenivansi al modesto accompagnamento.

Un Lodovico de Briçneo, celebre citaredo spagnolo, pubblicava a Parigi nel

1626, pel solenne ingresso della Regina, una raccolta di canzoni distinte coi nomi di *Espagnolete, Saravanda, Romanesche, Follie, Monache, Passacalli* o passeggiate; e le *Toccate Nizzarde, correnti, gagliarde* ecc., dai quali nomi ben si può rilevare anche nel famigerato Spagnuolo l'importanza dell'elemento italiano.

Infatti Cristoforo Bianco, o Bianco, avea dato alla luce in Roma poco tempo prima, e precisamente nel 1614 alcune *Tavole* a norma di compor canti accompagnati da liuto, gravicembalo e viola da gamba; e il Frescobaldi nell'anno seguente e successivi le sue più celebri *Intavolature*; norme di cui i musicisti contemporanei, fra quali il francese ab. Merçenne, tosto si valsero e profittarono.

Nè solo del Bianco, ma d'un altro italiano fra i cittaristi famoso nel tempo stesso che Lodovico Briçneo tanto celebrato, viveva a Parigi, vien fatta menzione dal suddetto Merçenne, cioè, Pietro Bellardo — *qui praestantissimorum totius orbis Cytharedorum edet cantilenas*. — Di solito componeva i suoi canti per cinque parti (*superior, contratenor, tenor, bassus, pars quinta*, o *superior diminuita*), secondo l'usanza di più voci, generalmente mantenuta ancora in quel tempo nelle galanti adunanze, e non più rigorosamente osservata nelle clesiastiche.

La curiosità presso i popoli di ascoltare da soli gli stranieri e nomadi trovatori e di sperimentare isolatamente i modi e le forme dei loro canti, avrà forse potuto indurre, e appunto dal principio del secolo XVI, la interruzione de' pubblici canti che fino allora non ammettevasi se non in coro, per sentire nelle feste, nelle drammatiche rappresentazioni, e più specialmente nelle chiese, le modulazioni d'una sol voce: *l'a-solo*.

Ma di certo, e negli spettacoli e nei templi, quel medesimo progrediente sviluppo che, com'ho accennato, introdusse l'aria mondanamente appassionata del canto anche d'intorno ai freddi ed immobili leggii dei sacri Salmi, fu quello che scosse anche la primitiva costumanza e spinse l'antica scienza e l'autorità a ritemprarsi nel sentimento e nella libertà popolare.

Il canto ecclesiastico che, se propriamente univa tutte le voci dei sacerdoti e del popolo a favellare in coro all'Eterno, pure non permettea l'affettuoso slancio d'un solo, o la solitaria preghiera interprete di mille passioni e

commovente tutti gli animi e il cielo, il canto ecclesiastico modificò fino a rimettere ad una sol voce la espressione potente de' mistici suoi concetti; e s'intese la modulazione di un solo, cosa strana allora anche nelle Chiese.

Nè bastò questo; chè a far più solenne il religioso colloquio, e a meglio figurare la dolcezza quasi dell'invito e la potenza dell'adesione, con geniale contrasto, simile alla libera espansione chiesta dal popolo dei sentimenti suoi e de' suoi voti, s'unì anche il suono a que' canti; e l'accompagnamento dei musicali strumenti cominciò ad armonizzare colle voci peregrine e coi salmodiali coristi.

Se operavasi lentamente sì grande trasformazione nell'antico e grave linguaggio dei templi, al di fuori procedeva a passi giganti la riforma; e la favella degli angeli veniva dagli amori degli uomini e per essi quasi tutta rapita.

I nuovi filosofi e dottori avevano dovuto riconfermare le sentenze degli antichi intorno alla potenza e universalità della musica. Sant'Isidoro aveala riconosciuta *dottrina indispensabile*; Boezio, *una di quelle scienze senza il cui ajuto era impossibile giungere al vero*; ed il Salutati, vedendone i miracoli nella sua Firenze, rinnovava il giudizio di Ermete, testimoniando ne' suoi scritti intorno a cose di musica, essere questa «*una scienza enciclopedica occupante anche il campo della medicina*.»

Con essa trattavansi i patriarcali idilj, le profetiche visioni, sacri argomenti, affanni amorosi; cantavasi la *Divina Commedia*; l'*Acquisto di Pisa* (1400); *Tubalcain e Cecilia*; il *Cainita* e la *Patrizia romana*; l'*Officina e il Paradiso*[92]; le *Danze dei Martegalli* o *Pastorelle di Provenza*, da cui appunto le *Martigalle*, popolari canzoni passate ben presto alla cavalleria[93].

Dal Madrigale, lo *Strambotto*, canzonetta nazionale giocosa che si musicava in Italia nel 1400, e che si canta tuttora in Sicilia: e di quella natura l'italiano *Sonetto*, poesia *a breve suono* musicata; la più estesa e più seria *Canzone*; e fra questa e quello la *Ballata* e il *Rispetto*, siccome parti di liete danze[94].

Quindi le *caccie*, i *cori*, i *complimenti*, composizioni tutte che richiedevano necessariamente nuove modulazioni melodiche armonizzanti col senso delle parole; e per conseguenza sempre più lontane dalle tradizionali forme, mentre peraltro teneansi legate agli stessi canoni e alle solite tematiche imitazioni.

Di tali canti madrigaleschi, di tante forme e sovra mille argomenti la moda avea innondate le corti e le contrade; onde Antonio Squarcialupi maestro in S.ta Maria del Fiore ne offria un'enorme raccolta a Lorenzo il Magnifico[95]; il Principe di Venosa, Carlo Gesualdo ne dedicava a tutte le dame, ed i maestri li riconoscevano *pieni di scienza e di gusto*; Luca Marenzio, bresciano, famoso madrigalista, ne musicava anche per Londra ed Anversa; Annibale Guasco, tessendo la *Tela cangiante*, nome che diede alla sua raccolta, ne scrisse da solo fino a tremilacentodieci variati; e Fra Capuci oltre a cento, cui diede tema la vita di San Nicola da Tolentino.

Celebrati madrigalisti col barone d'Astorga, furono Luigi Prenestino, Pomponio, Nenna, Tommaso Pecci.

Era così venuto il 1500; e veramente la spontaneità poetica e la bella semplicità popolare dei secoli del Casella e del Landini, erano tralignate in pedanteria e convenzionalismo, in Italia, e presso le Nazioni che l'aveano imitata.

Per l'eccessivo amore di novità cadeano i maestri italiani nelle difficoltà e sottigliezze che dalla novità distoglievano: con simile studio gli Spagnuoli dimenticavano la loro vera poesia, la *romanza*: per tutto, le libere espansioni e il brillante colorito cavalleresco, degeneravano in compassate composizioni da gabinetto; le schiette ispirazioni popolari cadeano nelle affettazioni e negli artificj della bottega.

A questa gelida arte s'abbandonarono specialmente i maestri cantori della Germania (Meistersinger); allorchè quivi i canti dei minnesingeri e le epopee ammutolivano, «perchè i principi non aveano più orecchie per udirli, mano per premiarli», e si estendevano invece le maestranze e invigorivansi i Comuni.

I meistersingeri si accolsero in corporazioni, che in varie città univansi per coltivare il canto e la poesia con statuti, leggi, insegne e ch'è più strano, teoriche impreteribili, secondo cui comporre e cantare. Il loro Codice, detto *Tabulatura*, li incatenava alle regole del mestiere. Norimberga fu la sede capitale di questa istituzione che si dilatò coll'arricchire delle città; la chiesa di S.ta Caterina fu il teatro più famoso delle loro fatiche che non produssero se non frutti afati[96]. Rozzi sperimenti drammatici furono quelli più celebrati

dei due meistersingeri di Norimberga, Hans Polz di Worms barbiere, e Hans Rossemblüt colorista.

Sì strane corporazioni musicali ebbero da Carlo IV, stemmi particolari siccome i principi ed i cavalieri; e così durarono fino al secolo XVII. «Senza vigore d'invenzione, ponevano mente soltanto alle forme; ma poichè v'entravano artieri e mercadanti, ed esigevasi per condizione prima la probità, ne fu ajutata l'educazione d'una classe numerosa quanto negletta[97].»

E nel popolo si mantennero spiriti cavallereschi e religiosi; onde la mano della fanciulla era premio alla palestra del canto; e Lutero stesso che fu buon musicista, adoperò il grave stile e liturgico pel suo corale religioso.

Rimaneano poi salde nell'infima plebe le antiche tradizioni lontane dalle ricercatezze dei minnesingeri e dalle pedanterie dei maestri-cantori; canti appropriati al pastore, al mandriano, al contadino, al cavatore; ingenue e selvagge ispirazioni, rilevate a colori robusti e talvolta non disgiunte da efficaci melodie: tali le *Macabre*, o le *Danze dei Morti*.

Di queste bizzarre cantate arieggianti nella lor tessitura i fantastici segni di Alberto Durer, da far rabbrividire i fanciulli e da sgomentare i peccatori, l'eroico popolo Svizzero fece risuonare in que' tempi le sue scogliere. Cantò la congrega del Rutli, l'orgoglio domato dei conti di Toggenburg e di Neufchâtel, la vittoria Sempach, le sconfitte di Carlo Temerario, l'ossario di Morat.

Walter di Stolzing improvvisatore, riveste col canto quanto la fantasia gli detta lungo le vie e nelle chiese di Norimberga.

Boner di Berna imita col canto gli orrori sublimi della natura e l'anelito di libertà; Giovanni Viol pinge la sua miseria; Vet-Weber di Friburgo canta le guerre e le stragi de' nemici, e i patrj laghi tinti del sangue dello straniero, con voce aspra e forte come a quelle s'addice.

Anche la Spagna lascia le sue leggiere e fugaci romanze per ascoltare Don Inigo Lopez di Mendoza che interrompe le guerresche prodezze colle canzoni; Giovanni Mena da Cordova che propone al canto el *Labyrintho*; e Giovanni de la Encina che esprime sentimenti amorosi e devoti coi canti artifiziati e violenti detti *letrillas* e *cantarcillos*.

La Savoja dopo la pace stabilita da Emanuele Filiberto colla Francia, comincia a mandarvi i suoi *ghirondaj* che vanno ricordando i casi di Francesco I, e gli episodi di S. Quintino.

Anselmo di Faydit provenzale vende le nuove commedie cantabili, mentre il Mussato (Albertino), il Loschi, il Trissino, gettano in vece le basi della nuova tragedia italiana.

Elisabetta d'Inghilterra amava i mitologici canti, quanto detestava i precetti del papismo; e le nuove Deità della sua Corte sono le figlie d'Apollo e del Parnaso.

A Roma, fiera sempre de' prischi trionfi, i Papi stimolati ardentemente ad emulare le antiche grandezze, pensavano essi pure a ristabilire que' magnifici spettacoli che aveano deliziato la Grecia e gl'imperatori. Mutavano i miti soltanto; e fin dall'anno 1440, si vede rappresentato sur una pubblica piazza, fra mille decorazioni e meccanismi un'informe azione lirica, sotto il nome di *Conversion di san Paolo*, con parti cantabili abbozzate dal musicista Francesco Barberini. Poco dopo, si fanno strada certe tragedie profane verseggiate da preti, da cardinali[98] e dai medesimi sommi Pontefici, unite al canto da Angelo Poliziano.

Clemente IX avea già una sala decorata per tali spettacoli, Leone X erigeva un teatro provvisorio al Campidoglio per far cantare una commedia di Plauto[99].

Il cardinal Dalla Rovere impegna Perrin e Cambert a comporre una *Pastorale in musica* per divertire la corte Francese.

Il Legato di Bologna chiama alla sua Cappella da quella di Roma (1548) Domenico Maria Ferrabosco, venuto in fama pei suoi madrigali a 4 voci (stampati a Venezia presso Antonio Gardano nel 1542) e per decorare le patrie solennità delle nuove musiche che, dopo Girolamo Cavazzoni, il Ferrabosco era il secondo dei bolognesi a pubblicar per le stampe[100].

A Venezia, quando ospitava Enrico III di Francia, la sala stessa del Gran Consiglio venia trasformata in scena per darvi uno spettacolo attraente e nuovo di tal fatta, una tragedia di Cornelio Frangipane accomodata di cori e canti dall'organista della chiesa ducal di S. Marco, Claudio Merulo.

Alla corte di Sicilia, Guerin da Toledo vicerè, spiega un lusso inaudito per far cantare l'*Aminta* del Tasso, ed altra *Pastorale* di Transillo, componimenti accompagnati da intermedj e cori, musicati dal gesuita Marotta.

I Duchi di Ferrara sfoggiano nella rappresentazione dell'*Aretusa*, 1550. E la principessa Anna d'Este stringe intimità con Girolamo Parabosco, compositore organista di Venezia, protetto del doge Francesco Dandolo, socio a Pietro Aretino, ricciuto e biondo amico di Venere e di Bacco.

Gli Scaligeri attirano con premj a Verona i migliori *giulatri*, *burlassi* e *canterini*.

I Gonzaga pompeggiano a lungo nella patria di Virgilio e del Viadana; e fece epoca in Mantova la *Psiche* musicata da Alessandro Leardini per le Nozze del Duca Carlo II con Isabella Clara d'Austria; l'*Arianna* del Monteverde negli sponsali del duca Francesco, 1640.

I Farnesi fanno salire perfino le acque del Parma allo splendido loro teatro di corte, il *Farnesio*, nuovamente eretto nel 1618 per rendere più spettacolose e variate colle naumachie le azioni fantastico-liriche che vi celebravano. Per le musiche, il duca Ranuccio vi avea chiamato quel succitato Claudio che era nato a Correggio da Antonio Merlotti nel 1538, e s'era mutato il nome in Merulo, organista a Venezia, poi a Brescia, e maestro alla ducal cappella Parmense fino al 4 maggio 1604, nel qual giorno fu portato alla tomba dai quattro suoi distinti cantori Cristoforo Borra, Antonio Bertinelli, Andrea Salati, Alessandro Volpino[101]. Il *Farnesio* fu indicato siccome il primo teatro eretto in Italia, dopo l'obblio degli antichi. Ma non è vero: chè, nelle cronache Vicentine trovasi essere stato eretto un teatro pel carnovale del 1539, nel cortile del palazzo Da Porto, dal Serlio, il quale lasciò scritto: «In Vicenza città molto ricca e pomposissima fra le altre d'Italia io feci un theatro et una scena di legname, per avventura, anzi senza dubbio la maggiore che a nostri tempi si sia fatta, dove per li maravigliosi intermedj che vi accadevano, come carrette, elefanti et diverse moresche, io volsi che davanti alla scena pendente vi fosse un suolo piano, la larghezza del quale fu piedi 12 et in lunghezza piedi 60, dove io trovai tal cosa ben comoda e di grande aspetto.» Lucrezio Beccanuvolo bolognese in un migliajo di versi conservò i nomi di più che 200 dame intervenute alla prima rappresentazione, di cui s'ignora il soggetto. Sembra però che vi agissero e cantassero anche

gl’*Istrioni* chiamati da Milano, dove secondo le cronache milanesi di quel tempo, tali compagnie nomadi buffo-mimo-cantanti concorrevano e d’onde recavansi a variare le feste d’altre signorie. — Primo segno forse del centro artistico in quella piazza dappoi stabilito. —

Inoltre gli Accademici di Vicenza, mutato il nome di *Costanti* in quello di *Olimpici*, per *sublimare il merito della Vicentina letteratura e perfezionare il gusto delle Arti imitatrici della Natura*, ed oltre ai geniali loro esercizj rappresentare scenici spettacoli e musicali, fin dal 1555, aveano dato il carico al perito socio Andrea Palladio di erigere nella gran sala del pubblico Palazzo un teatro in legno, nel quale fu splendidamente rappresentata la *Sofonisba*, la prima tragedia regolare italiana, del chiaro co. Giangiorgio Trissino, autore del primo poema epico italiano — *L’Italia liberata dai Goti*. — Alle quali nobili prove ispirato, concepì il Palladio la grandiosa idea d’architettare quel famoso unico *Teatro Olimpico*, che dovea riparare la perdita dell’antico Berga, e che cominciato nel maggio 1580, nel breve corso di quattro anni da Silla Palladio suo figlio ebbe compimento. A inaugurazione di tanto maestoso monumento di greco-romano stile, e a ristaurazione completa dell’arte antica, fu dato in quel nuovo pulpito l’*Edipo* di Sofocle, tradotto dal cav. Orsato Giustiniani con *Cori* e musiche magnificamente eseguite, onde tanti illustri scrittori quella prima rappresentazione del 1584 fecero vieppiù memoranda[102]. Una Cronaca di quel tempo peraltro devesi anche citare, che notò fra gli altri appunti: «il subbietto antico dell’Edipo non dilettò molto gli uditori avezzi ai costumi dei tempi più freschi. Il gestire delle persone del coro, il canto uniforme non lasciava intender parola, e non pur versi; ma prosa parevano in lor bocca le parole...»

Avremo a dire dell’*Edipo* riprodotto coi cori del Pacini, per ottanta voci, nel 1847, che fu la quart’ultima rappresentazione in quel teatro, le cui simili forme non si videro che disseppellite a Pompei.

Nell’Olimpico anche il famoso Cieco d’Adria Luigi Groto, l’Omero veneto, si produsse colle sue Orazioni e co’ suoi Canti; e a somiglianza della Accademia di Vicenza, fondò quella degli *Illustrati* d’Adria, per le medesime nobili esercitazioni, 1565, in quei rinnovati arcadici tempi in cui musiche e lettere sortivano dai ritiri de’ religiosi cenobj, e brillarono già fra gli *Ortolani* di Roma, gl’*Intronati* di Siena, i *Pellegrini* di Firenze, gli *Affidati* di Pavia,

gl'*Illustrati* di Casale, gli *Elevati* di Padova, gli *Eterei* di Venezia, i *Filareti* di Ferrara, gl'*Invaghiti* di Mantova, gli *Addormentati* di Anversa, nuove contemporane Accademie[103].

I Medici, de' quali il medesimo Lorenzo avea composto i *Canti Carnevaleschi* di gran voga in Italia, affidano poi al Caccini, l'allegria de' nuziali di Ferdinando e Cristina di Lorena, e quel riputato compositore che col Peri rese più celebri anche le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV per la *Euridice*, appaga ancora una volta i gusti corrotti de' spettacoli madrigaleschi musicando il *Combattimento d'Apolline col Serpente*; volgendo però in mente d'indirizzare a più nobile fine e più naturale, il bel linguaggio dei canti.

Chè tutti erano concepiti allora in quello stile, grazioso talvolta, ma sempre privo di passione, indifferente a qualunque espressione, gravato dagli artificj, come le scene apparecchiate a riceverlo, e le mascherate figure che lo interpretavano. Le voci così impiegate, sprovviste d'ogni arte, spogliate dal sentimento, unite sempre agli scarsi e imperfetti strumenti che mai eseguivano parte diversa, non serviano che di corredo e di pompa allo spettacolo.

In generale, come nel 4.º e 5.º secolo dopo il mille, non v'era stata festa cavalleresca senza il lusso de' trovatori, in appresso non v'ebbe adunanza elegante senza lo sfoggio de' canzonieri e madrigalisti.

Allora il Provenzano menava per Francia la Servantese sulle avventure di Folchetto fabbro, conte di Narbonna, e abate di san Bruno — *Trovator di lai maestro* — anch'esso. Sulla qual novella, per *trovare il suono e il motto*, che volea dire nel nostro linguaggio moderno, improvvisare la musica e la poesia, non era chi vincesse un Arnaldo Vitale lombardo, che sfidò cantando nella tenzone d'amore tutti i trovatori, come correva abilmente la lancia co' primi giostratori del suo tempo.

Quell'Arnaldo Vitale che cantando s'era «guadagnato a Tolosa il premio della violetta di fino oro, aggiudicatogli dai sette mantenitori *della gaja scienza*;» al quale, il cardinal Giovanni Visconti cedeva il suo grosso anello gemmato; e che ci vien ricordato dal Grossi qual gentile scudiere e buon poeta, — un di que' pochi in mezzo a tanta ciurmaglia di trovatori,

menestrelli e giullari di cui brulica tutta Europa — «scioperata genìa che girando di paese in paese con un liuto o con una mandóla in collo, se la scialava a tutte le corti bandite, a tutte le feste, per tutti i palazzi e i castelli, eccitando e tenendo in onore la pazza prodigalità dei signori e dei principi. In secoli nei quali le comunicazioni tra paese e paese, tra provincia e provincia, erano scarse, lente e malagevoli essi portavano attorno le novelle degli avvenimenti pubblici e dei casi privati, pettegoleggiavano dappertutto, sfringuellavano d'ogni cosa, novellavan d'armi, di maneggi e d'amori, cantavano le glorie, o rivelavano le turpitudini dei grandi: spesso ne mettevano in cielo i delitti, o ne trascinavano le virtù pel fango, secondo che dava loro l'umore, o secondo che piacesse a chi li pagava...»

Allora il Tremacoldo prete e giullare, cantava al Conte del Balzo, le indennità del Menestrello; e la principessa di Rezzonico dal castello in cui venia «confinata a morir d'inedia dalla brutale gelosia del marito» diceasi, apprendesse ai lontani abitatori quella canzon lamentevole che correva a quei tempi attorno il lago di Como.

I canti che aumentavano la magnificenza de' banchetti di Galeazzo Visconti sulla piazza dell'Aringo in occasione delle nozze della figlia Violante con Lionello d'Inghilterra, dove Petrarca sedeva, dettando le sue *ballate*, sono descritti dai lombardi cronisti.

I giullari e le cantatrici colme dei doni che comparivano all'ultimo bere dei commensali di Marco Visconti, furono pinti maestrevolmente da Tommaso Grossi, collega illustre che m'onora.

Quindi gli apparati e le feste di Poggio a Cajano e di Firenze, nelle nozze del magnifico Medici con donna Elionora di Toledo, ci furono tramandate, fra gli altri, da Pierfrancesco Giambullari[104], da cui abbiamo una splendida testimonianza de' canti e delle liriche rappresentazioni del 1539, situazione dell'arte, che appunto in Toscana, precedeva la famosa riforma colla creazione del dramma lirico.

Per farci un'idea adunque del punto culminante dell'epoca madrigalesca, e della fase pomposa che precedeva la creazione del dramma lirico, nato come Venere nuda dalla gonfia marea dell'Oceano, poche righe basteranno di quelle ampolose descrizioni.

Era Apollo, che finito il suntuoso convito Mediceo, compariva davanti alle mense: «vestito di taffettà chermisi coperto di tocca d'oro, con una cintura quasi di arco celeste, ed avea uno antico manto del medesimo drappo, aggruppato in su la spalla sinistra. Uno arco alle spalle e turcasso al fianco, calzato di raso chermisi, con ingegnosa accappiatura antica di fiocchi d'oro in due teste di leone, coronato di verde lauro, sopra lunghissima chioma d'oro.

Questo con lira nella sinistra e archetto nella destra, venne in mezzo a un coro di Muse così vestite:

La prima in biondissimo drappo, succinta con verde ramo di oliva e con assai gruppi e svolazzi aveva i crispi capelli sparsi di fiori di timo con alcune api d'intorno, e suvvi un cappello del medesimo drappo, ma in disusata foggia antica, ornato di cristalli e berilli e ghirlande d'agnocasto con un camaleonte per cimiero. Dal collo le pendeva un vezzo di perle con un cornuto scarafaggio in sul petto, dove l'attraversava la pelle d'una pantera. Ed erano i suoi calzaretti all'antica, coperti di pelle di gatta con un granchio sopra ogni piede. Teneva nella destra mano un trombone e nell'altra taninera, per dire come i pittori, dove nel campo azzurro si leggeva di lettere d'oro *Thalia*, e nel colmo le appariva una palla rossa come in tutte le altre. Vestiva la seconda in drappo verdegiallo, succinta di due serpi avvolte, ed aveva pelle di jena ad armacollo; e i suoi lunghi capegli sparsi di fiori di majorana pendevano sotto uno alato cappello ricco di agate e di topazj inghirlandato di pimpinella con un cimiero di papagallo. Pendevanle al collo più vetri in minuti lavori verdegialli, ed avea calzaretti all'antica fatti di pelli di scimie con le teste di quelle sotto le ginocchia. Con la destra tenea una dolzaina e con la sinistra la taninera con molte foglie di corniolo; ed un calderugio, ed un rosignuolo accompagnavano il suo dorato nome *Euterpe* nello azzurro campo di quella.

La terza, più lascivetta e da molti odori accompagnata, con splendido drappo con assai svolazzi di tocche e candida pelle di caprone, succinta col famoso cesto di Venere, e crini d'oro sparsi di fiori di mortella — e pelli di conigli in sul nudo — e rondini e cutrettole — e fiori di melagrano e rose damaschine — *Erato*...»

Ma non starò a trascrivere le varie foggie dei vestimenti di *Melpomene, Clio, Terpsicore, Polymnia, Urania*, e della candida *Calliope*: ripeterò che: «Giunta questa bella compagnia nell'alta presenzia di quei signori, Apollo,

soavemente sonando cantò le stanze composte dal nostro Giov. Battista Gelli = *Dal quarto ciel, dove col mio dorato — carro girando, al mondo io do la luce*. — » e quel che segue, a fine.

«Le Muse allora soavissimamente cantando dissero la Canzone a nove» (che non riporto).

«Finito il soave cantare delle Muse, comparse la bella *Flora* con cinque Ninfe d'intorno e due Fiumi per sua compagnia, con lunga comitiva alle spalle...» Ommetto il vestiario di ciascuna ninfa e dell'*Arno* e del *Mugnone*, e d'altre figure, per ridire che: «All'apparire di costoro, l'Apollo di nuovo sonando, ricominciò cantar nuove stanze... Fermossi — e Flora con le sue Ninfe cantò a coro. — Finita la canzonetta, e tiratasi alquanto Flora da banda, venne più avanti *Pisa* vestita di velluto rosso ecc. ed altri. — E subito Apollo cantare — e rispondere il Coro..» e così di seguito con altre allegoriche e mitologiche comparse.

Finirono quei signori ritirandosi nel primo cortile a danzare secondo l'usanza delle nozze.

La sera seguente dopo una *ricca cena* in quel medesimo cortile «si vide a poco a poco dalla parte di levante apparire nel cielo della scena un'*Aurora* — vestita ecc. — che con un pettine d'avorio pettinando i suoi lunghi capei d'oro cantava...»

Era il soave suo canto accompagnato da un gravecembalo a duoi registri, sottovi organo, flauto, arpe e voci di uccegli, e con un violone, che con incredibile dolcezza dilettava gli orecchi e gli animi di chi li udiva.

Le parole e la invenzione, ed abbigliamenti di questo e di tutti gli altri intermedii della commedia, che luogo per luogo si diranno, furono del nostro Giovanni Battista Strozzi.

Dopo le spalle dell'Aurora, si vede a poco a poco surgere un sole nel cielo della prospettiva il quale soavemente camminando ne fece atto per atto conoscere l'ora del finto giorno, e così poi si nascose ultimamente circa alla fine del quinto atto, poco prima che la *Notte* comparisce... vestita ecc. dolcemente cantando in su quattro tromboni: *Vienten' almo riposo* ecc.

Fu così dolce questo canto, che per non lasciar gli spettatori addormentati,

vennero subito in sulla scena venti Baccanti, che dieci ve n'erano donne, e Satiri gli altri. E di tutti questi, otto sonavano, otto cantavano, e due da ciascuna parte facevano l'ebbro. I satiri tutti erano ignudi, co' fianchi e coscie pelose: ma le donne vestivano corto... e gli strumenti dei suonatori furono questi: Uno otro da vino che vestiva un tamburo, e una cannella da botte in luogo di bacchetta da suonarlo, ed uno stinco umano secco, dentrovi il zufolo che lo accompagna. Una testa di cervo, dentrovi un ribecchino. Un corno di capra dentrovi una cornetta. Uno stinco di grù co 'l piè dentrovi una storta. Un gambo di vite, dentrovi una tromba torta. Un cerchio da botte con giunchi dentrovi una arpe. Un becco di cecero, dentrovi una cornetta dritta. Una barba e rami di sambuco, dentrovi una storta. La composizione del nostro Antonio Landi.

Tutte queste musiche, intendo che di già sono stampate in Venezia. Nè è bastato loro stampar quelle che vi hanno anche mescolate le stanze, come elle nacquero, non riviste, non corrette e non intere e con poca satisfazione di chi le fece... Di Firenze, il 12 di agosto 1539.»

Ora con *quei Signori* s'avranno addormentati anche i lettori che feci assistere ad una rappresentazione di quel secolo, con l'orchestra e i madriali allora usati, verrò non cogli sconci satiri a destarli, ma con una eletta società pur dessa di Fiorentini, meno magnifici e più civili.

Ma prima ricorderò che, il gusto mitologico, il cantar madrialesco della Toscana corte, durò ben più a lungo in quella d'Inghilterra e di Vienna, dove ancora per le nozze delle sacre cesaree e reali maestà di Leopoldo e Margherita, Francesco Sbarra *consigliero e compositore* facea cantare il *Pomo d'Oro* da tutti i Dei dell'Olimpo e dell'Averno, da tutte le Potenze e Regni, con cori e balli di *Spiritelli in aria, di Cavalieri in terra, Sirene e Tritoni in mare*, l'anno di grazia 1667.

In Francia invece attorno questo tempo soltanto fu introdotto quel cantare dal cardinal Mazarino, il quale, sia che da vero dilettante ch'egli era cercasse divertirsi, o, secondo altre versioni, da uomo di Stato intendesse a formare il gusto musicale della nazione e addolcire i gridi della opposizione, invitava nel 1645 una compagnia d'italiani, i quali a Petit-Bourbon eseguirono davanti al re, alla regina e alla corte una di quelle rappresentazioni, e precisamente dello Strozzi, intitolata *la Finta Pazza* accolta con entusiasmo.

Per figurarsi poi la esecuzione e l’effetto di quei canti, trasportati dalla spontaneità di natura all’artificio dei madrigalisti, nel colmo d’un’epoca in cui, come la durezza delle linee, così il gonfio delle espressioni dovea spezzarsi ormai e ricondursi alla purezza e semplicità primitive, può giovare adesso il riprodurre poche parole, allora fra le più belle, che risuonavano in elogio d’una cantatrice distinta e de’ suoi modi pregiati nel canto che non può riprodursi alla nostra udizione come le espressioni che del contemporaneo scrittore ci rimangono. È questi il celebre Cieco d’Adria, pure del canto perito; era dessa la illustre Alessandra Lardi sua concittadina, nella cui morte avvenuta il 24 aprile 1568, l’oratore ricordò la rarità di quell’arte con lei perduta, nel modo seguente:

«Ora che aggiungerò del soave suono formato da quelle sue medesime mani, che tenevano più scienze che dita e del soavissimo canto temperato in quella sua dotta bocca, che aprendosi mostrava, che s’aprisser le porte d’un ciel terreno. Allora niun più dubbiava che i Camaleonti si pascessero d’aura, e alcuni popoli Indiani d’odore; poichè ciascuno che udiva il suono vitale e il canto sostanzioso, non si curava, nè si ricordava d’altra vivanda, e sarebbe così dimorato più giorni, se il silenzio ed il riposo non l’avessero privo di quel diletto. E niuno dubbiava più che Anfione ed Orfeo al concento delle loro accordate cetre tirassero le fiere domesticate, le piante innamorate, e le pietre rammorbidite, che lasciavano guidarsi all’impeto della natura; posciachè i cuori umani, che potevan far resistenza, erano dall’angelica melodia e dolce forza adescati. Niuno si maravigliava più, che la cera vergine spirasse l’odore di tutte l’erbe, quando nel costei canto si discerneva il canto delle Ninfe della terra, delle Sirene del mare, degli uccelli dell’aria, e degli augelli del cielo. Col canto di costei piegato, e ripiegato, torto, e ritorto, tritato, e cincischiato, perdevano la rondine, l’usignolo e il cardello; anzi vi perdevano le Muse. Nel di lei canto si chiudevano gli sciami dell’api che portavano fiori e mele agli orecchi, cera che abbrugia i cori. Nel canto di lei le nostre crome e semicrome erano minime e semiminime, all’altre più minute conveniva ritrovar nuovo nome. E quando ella sospirava per la misura delle note, altri sospiravano per lo desiderio di lei. Quando posava per la ragione del canto, travagliavano gli altri per lo desìo della cantatrice, e quando frangeva la sua voce, si frangevano i cori altrui. Gli accenti minuiti e ondeggiati della voce dolcemente tremante, con quel tremor destavano un

ghiaccio dilettoso per l’ossa di chi l’udiva; e da quel ghiaccio (cosa mirabile a dirsi e a udirsi) sorgeva un più dilettoso fuoco. Mai più, se non allora, non ebbi invidia al Petrarca, che seppe compor parole, e ad Adriano, che seppe accoppiarvi note degne di essere pronunciate e cantate da sì eccellente maestra... Io giurerei che il Sole s’affrettava ad udirla, perchè una volta ricordami, che sonando e cantando la rara giovane, il Sole lontanissimo dalle finestre della camera, addolcito da cotal musica in un punto vi spuntò dentro con i raggi suoi, se il desiderio dell’ascoltarla non mi cangiò la lunga ora in breve momento. Dicono questi Savj della natura che la nostra umanità senza pericolo della vita non potrebbe udir gli otto tuoni degli otto Cieli, ma nè anco si poteva udire il tuono di costei commisto di tutti questi senza periglio mortale. Avvenga che chi l’udiva scordandosi di respirare, nè ricordandosi i suoi polsi di battere, correva rischio di morte. Se fosse costei discesa in Inferno, come Orfeo.... L’ascoltarla non pure era dilettevole ai sensi, ma giovevole all’anima. Conciossiachè chi l’ascoltava si risolveva di cominciare a produr opere meritevoli, e a divenir Santo, per trovarsi in Paradiso, dove giudicava, che dovessero essere musiche tali; e che la nobil donzella partendo da questo secolo dovesse andare ad augmentarle. I ciechi avevano invidia ai sordi, che potevano mirare la costei bellezza, ed i sordi avevano invidia ai ciechi che potevano ascoltare la costei divina armonia, e gli uni e gli altri, più per questa perdita, che per altra, avevano del proprio difetto compassione a sè stessi. Quantunque il luogo, dove l’unica Alessandra sonava e cantava, fosse talora debole a sostener la frequenza degli uditori, non però v’era pericolo che cadesse: perciocchè quei, che l’udivano, rapiti dal soave dell’armonia con l’animo; e da l’animo rapito a gran forza il corpo, standosi per gli orecchi avvinti e sospesi alla non mai più sentita dolcezza, non toccavano il pavimento... E ben appariva (come dice Platone) che gl’uomini fossero organizzati di musica; poichè in quella si risolvevano. Che se tal fosse stato il canto delle Sirene, non avrebbe voluto Ulisse appannarsi l’orecchie di pece: ma questo canto non addormentava, anzi, destava gli addormentati, accendeva i pigri, infiammava i freddi, innamorava i ritrosi, inteneriva gl’indurati, riteneva i vagabondi, cibava i digiuni, umiliava i superbi, disperava gl’invidiosi, allettava i barbari, allegrava i mesti, addolciva gli sdegnati, spensierava i travagliati, consolava gli afflitti, ricreava gli stanchi, risanava gl’infermi, e risuscitava i mezzi morti. L’aria, che non seppe mai più ciò che fosse invidia, allor l’imparò, mentre le sue parti che avevano ventura

d’esser formate da lei in voce, od in suono, erano dall’altre sommamente invidiate. Ma poichè il suono della mia lingua non sa lodar pienamente il suono della sua voce, nè trovar paragone che rappresenti il suo velocissimo motto, se non quel della biscia, la cui lingua sola, è sì velocemente vibrata che sembra tre; conchiuderò, che se Creso, s’Enea, se Priamo, se Portia, se Paolo Emilio, se Danae, se Lucrezia, se Filotete, e se Ugolino avesse udito la costei voce maritata col suono, avrebbe obliato la perdita de’ tesori della patria, del regno, del marito, de’ figliuoli, della libertà, della castità, della sanità e della vita, ed Eraclito avrebbe cangiato il pianto in riso, e Democrito il riso in maraviglia: laonde se il Petrarca non seppe in quale sfera de’ pianeti dovesse albergar la sua Laura, nè io tampoco sò in qual ordine d’Angeli abbia preso albergo la nostra Alessandra[105].»

Come le parole e le azioni di sopra accennate, simiglianti i modi tutti e le espressioni di quel tempo.

Creazione del Dramma lirico in Italia — Compositori riformisti di Firenze, di Venezia, di Roma — Canzonieri — Accademici.

Mentre adunque i Gelli, i Landi, e gli Strozzi e successori facevano cantare le loro Muse ed i Satiri colle cornette e coi ribecchini, e gli Adriani servivano di esercizio alla trisulca lingua delle belle; mentre gli Artusi, i Marenzi, i Gesualdo ed i più abili contrappuntisti fiorentini s'ingegnavano a combinare l'intralciamento di parti e si perdevano nelle sottigliezze dello stile madrigalesco, una riunione di dilettanti, poeti, donne, musicisti, fanciulli, meno sapienti che dall'estro rapiti, Giovanni Bardi conte Del Vernio, Jacopo Corsi, Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Jacopo Peri, Giulio Caccini e sua figlia, Laura Guidiccioni, Emilio del Cavaliere, composero e cantarono per divertirsi, rinnovarono gli accompagnamenti di Tepandro, e con nuova forma d'arte crearono in Firenze, nel 1590, il dramma lirico.

Tale avvenimento, che trovasi rinnovato sempre nella storia delle arti, viene a conferma che, le Accademie, le Scuole istituite per conservare la tradizione e trasmettere i processi conosciuti del mestiere, sono proprie a dispensare bensì con saggezza la somma delle idee che furono ad esse comunicate, ma sono impotenti a rinnovarne la sorgente: per la stessa maniera che le facoltà riflesse dallo spirito di cui sono il prodotto e l'imagine, non da questo ma dal sentimento traggono la vita.

Simile alle rivoluzioni operate nelle religioni delle arti, veggiamo quella del Cristianesimo: e quando il mondo soccombeva sotto alla scienza dei dottori e li eccessi della volontà, una religione novella è venuta a rianimarlo con qualche parola d'amore.

Il peso delle dottrine sul sentimento fa il triste effetto della pietra sovrapposta alla semente. L'esagerato ossequio di quello porta l'abuso della scienza, quindi il vaneggiamento, il delirio.

Ed è per questo che i dottrinarj del canto, o lo vorrebbero fisso ad un calcolo, o accademicamente fornito, e per essi quello spontaneo del sentimento è

troppo facile e licenzioso; nella naturale bellezza veggono lo scandalo, e ricorrono a convenute vesti per ricoprirla; scambiano la semplicità per miseria, la calma per impotenza.

E forse, in vero, siamo arrivati ad una di quelle epoche critiche in cui l'arte spossata dai raffinamenti del mestiere e delle scuole non potrà ritemprarsi che nell'istinto superiore degli ignoranti.

Scriveva adunque il maestro dei fiorentini riformatori del canto, Giulio Caccini, nella prefazione delle sue *Nuove Musiche*:

«Io veramente nei tempi che fioriva in Firenze la virtuosissima *camerata* dell'Ill. Sig. Giovanni Bardi dei conti di Vernio, ove concorreva non solo gran parte della nobiltà, ma ancora i primi musici e poeti e filosofi della città, posso dire d'avere appreso più dai loro dotti ragionari che in più di trent'anni non ho fatto nel contrappunto, imperocchè questi intendentissimi gentiluomini mi hanno sempre confortato a non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto ed il verso... laonde dato principio in quei tempi a questi canti per una voce sola, composi i madrigali: *Perfidissimo volto, dovrò dunque morire*, ecc., i quali madrigali mi mossero a trasferirmi a Roma, ove fatti udire detti madrigali mi mossero a continuare la incominciata impresa... Ritornato io a Firenze e considerato che altresì in quei tempi si usavano per i musici alcune canzonette, per lo più di parole vili, mi venne anco pensiero comporre qualche canzonetta a uso d'aria. Queste arie state non sono poi disgrate eziandio a tutta l'Italia, servendosi ora di esso stile ciascuno che ha voluto comporre per una voce sola, e particolarmente qui in Firenze, ove stando io già sono 37 anni agli stipendj di questi Serenissimi Principi,... i miei amici mi assicurarono di non aver mai inteso fino allora della musica capace di commuoverli a tal punto....»

E il Doni nel suo *Compendio* pubblicato nel 1635 disse:

«Molto diverso è il canto d'una voce sola che si accompagna col suono d'un altro strumento ritornato, si può dire, di morte a vita in questo secolo, per opera massimamente di Giulio Caccini. A queste melodie si suole aggiungere l'accompagnamento della parte istrumentale, comunemente nel grave, e consiste per lo più in note lunghe...»

E lo scolare di Caccini e suo compagno di riforma Jacopo Peri scrisse:

«Benchè dal sig. Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro, ch'io sappia, con meravigliosa invenzione ci fosse fatto udire la nostra musica sulle scene, piacque nondimeno al sig. Jacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini (fin l'anno 1594) ch'io adoperandola in altra guisa, *mettessi sotto le note* la favola di *Dafne*, per fare una semplice pruova di quello che potesse il canto dell'età nostra, onde veduto che si trattava di poesia drammatica,.... stimai gli antichi Greci e Romani (i quali secondo l'opinione di molti cantavano sulle scene le tragedie intere) usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana. E perciò tralasciata qualunque altra maniera di canto udita fin qui mi diedi tutto a ricercare l'imitazione che si debbe a questi poemi. — Conobbi parimente nel nostro parlare alcune voci intonarsi in guisa, che vi si può fondare armonia, e nel corso della favella passarsi per altre note che non s'intuonano, finchè si ritorni ad altra capace di nuova consonanza; ed avuto riguardo a quei moti ed a quegli accenti, che nel dolerci, nel rallegrarci, e in somiglianti cose ci servono, feci muovere il basso al tempo di quegli, or più, or meno, secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false e tra le buone proporzioni, finchè scorrendo per varie note la voce di chi ragiona, arrivasse a quello che nel parlare ordinario intonandosi apre la via a nuovo concento, ecc.»

— Questa apparentemente cotanto semplice innovazione, divenne la fonte di una nuova arte. Finalmente gli strumenti furono richiamati dal loro esiglio, ed i musici cominciarono a capire la naturale missione degli stessi, quella cioè di servire d'accompagnamento al canto. — Così si esprime il prof. De Castrone-Marchesi discutendo *sull'Origine dell'Opera*; e fa osservare come fatto rimarchevole che «questa trasformazione sembra essersi fatta senza esitazione alcuna, e di già nei primi madrigali ad una voce di Caccini composti per, come egli stesso afferma ben prima dalla fine del secolo 16, la *tonalità*, la fine delle *cadenze*, e le modulazioni non differiscono punto dalle composizioni le più moderne. Che, se i gentiluomini dell'eletto circolo del conte Vernio proponendosi di rintracciare la tragedia cantata dai Greci non la ritrovarono, pure, tal che gli alchimisti nel cercare la *pietra filosofale* scoprirono la chimica, così anche correndo dietro alle chimeriche traccie della tragedia greca fu trovata e creata l'opera seria moderna. E, qualunque si

fossero o saranno mai state le modificazioni apportate da altri popoli dell'Europa a quest'arte divina, la gloria dell'invenzione della idea e della forma è italiana, è nostra gloria. —

E l'opera di Jacopo Peri, *Euridice*, è la più antica che fosse pervenuta sino a noi.»

Il cui genere di canto, se il Peri non potè affermare essere quello appunto usato dai Greci e dai Romani nelle loro tragedie, fu da lui ritenuto «il solo che possa fornirci la nostra musica, poichè il più adattato alla nostra lingua.»

Nullostante il dubbio d'uno dei medesimi creatori di questa prima forma di musica vocale pel dramma lirico, l'erudito Baini pure asserisce che quella specie di *recitativo obbligato* introdotto dai fiorentini cantori, corrispondeva perfettamente a quel recitativo identico al ritmo ed alle modulazioni della declamazione adoperato dai Greci e conosciuto col nome di *melopea*.

In quanto al merito che ai Fiorentini vien fatto dell'invenzione di siffatti recitativi, dovrò ricordare che in quell'epoca istessa, ed anche qualche anno prima della metà di quel secolo, a Venezia erasi già trovato questo modo di canto pel genere buffo, della qual musica Giovanni Croce fu iniziatore. Anzi il veneziano Croce (detto Chiozzotto) vien ritenuto primo anche a comporre certi piccoli drammi d'azione facilissima, cui egli dava pure il nome di *Cantate*.

La raccolta delle quali composizioni a quattro, a cinque, a sei e a sette voci, piacque a lui intitolare *Triaca Musicale* (Venezia 1596), quasi a gara di quel farmaco onde Venezia andava famosa.

E in pari tempo il Viadana nelle sue proponeva simili recitativi; imitati anche da Lelio Bertani madrigalista a più voci, fiorito in Brescia e in Venezia nel 1584-85.

Lo Zarlino per le feste della vittoria di Lepanto e della visita di Enrico III a Venezia, avea già fatto cantar sulle scene suoi nuovissimi drammi.

Dai quali fatti, anzichè togliere il merito della invenzione a' fiorentini per farli de' nuovi metodi veneziani soltanto abili imitatori, a mio avviso, ammirerei in vece anche in quel tempo, e sull'Arno, e sul Mincio, e sulle Lagune, quella corrente d'idee affini che intorno a un nuovo studio spesso

vien fatto di riscontrare, che rende dubbio bensì il pronunziare sul vero inventore, ma non scema, nè da una, nè dall'altra parte, il valor della scoperta.

Spandessi inoltre in quegli anni dalle rive del Brenta certe canzoni, o *maggiolate*, o *villotte*, che venivano altrove raccolte o imitate. Di questi canti a ritmo marcato e con rispetti, rinnovati dai veneti contadini ad ogni ritorno della bella stagione in cui essi pure solennizzavano le *Fiorite* (festa che ancora pochi anni or sono costumavasi a Padova, Treviso, Vicenza), di questi canti, un Filippo Azzajolo, maestro cantore nel 1557 alla cappella Petroniana in Bologna, pubblicava un primo libro di *Villotte alla Padovana con alcune Napolitane a quattro voci, intitolate Villotte del Fiore*, coi tipi del Gardano in Venezia presso al quale rinomato ed esclusivo stampator musicale di quel tempo produceva nel 1569 altro libro di *Villotte del Fiore alla Padovana e altre Napoletane e Bergamasche a 4 voci e un Dialogo a 8 voci*. E in questo libro, sia per dare maggior colore d'originalità a quella raccolta, ossia pel pudore di non appropriarsene la invenzione, non appose il proprio nome che peraltro nel contesto appalesa, dando luogo anche ad altri concenti de' bolognesi compositori contemporanei quali Ghirando da Panico, Gian Francesco Calderino[106], Paolo Casanova, Alfonso Ganassi, Bortolo Pifaro, Don Gian Tommaso Lambertini, Ghinolfo Dattari.

Altro libro di *Villanesche Canzoni* a più voci avea composto a Venezia nel 1553, Donato Baldassare; in seguito a quelli che, Lanfranco Giovanni Maria a Brescia, sotto il nome di *Scintille* nel 1533, e Portinaro Francesco a Venezia, col titolo di *Primi Frutti* nel 1548, avevano pubblicati.

Frutti parimenti delle modulazioni d'altri autori veneti riscontransi subito in una raccolta speciale == *Modulationes diversorum Auctorum quae sub titulo Fructus vagantur, cum quinque vocibus — Venetiis 1549*. == Nel 1550, pure a Venezia, il libro di Cambio Perissone, a cinque voci, nel 1555 quelli di Mottetti a pari, concerto di Porta Costantinus, di Corvus Novocomensis[107], di Fiesco Giulio, e di Manara Francesco compositore fecondo fino al 1580, e gareggiante per tutto il suo tempo coi non meno celebri autori delle *Ariose*, delle *Fiamme* e dei *Madrigali delle Muse*, Cipriano Annibale, e Cipriano De Rorè; cogli autori *Delle Giustiniane*, altro canzoniere di veneti compositori 1578; e d'altri *Floridi Autori d'Italia*, sotto il cui titolo fu fatta a Venezia

un’altra raccolta nel 1586, e quella dei *Lieti Amanti*, quasi a compimento della *Spoglia Amorosa*, nel precedente anno 1585 formata coi saggi dei diversi veneziani cantori.

L’*Accademia della Fama*, degna veramente di tal nome, era stata già fondata nel 1558 a Venezia, dal senatore Federico Badoaro, essendo maestro Zarlino, e rinomati cantori Bernardino Minoritano e Baldassare Donati, che poi gli furono avversarj, e processati siccome fautori d’una rivolta nella cantoria di san Marco, benchè il secondo, vent’anni dopo riuscisse a succedere nella cattedra del combattuto maestro. Mentre costanti di lui amici radunavansi in quella Società, Girolamo Roselli perugino, Antonio Govinano da Gave, Francesco Dalla Viola maestro della Cappella di Ferrara, Maria Tintoretto, Andrea Gabrieli, e Tiziano. Ed ivi ripeteansi i versetti della famosa messa scritta dallo Zarlino per la inaugurazione del tempio Palladiano del Redentore, votato dalla Repubblica a liberazion della peste, monumento musicale, legato a quella pagina della storia e dell’arte. Ivi prima che s’aprissero teatri, cominciavasi a musicare la favola d’Orfeo.

Altra *Accademia* s’era formata a Venezia in casa de’ patrizj Veniero nel 1562, ove Merulo, Guazzo da Casale, il P. Costanzo Porta cremonese, maestro alla cappella di Padova, e P. Camillo Angleria pur da Cremona, compositore e metodista, a cantare i Ricercari convenivano.

Altri maestri e madrigalisti veneziani che si distinsero attorno il 1600, furono Luigi Grani, Giovanni Criuli, Vitto Roccetti poi organista e arciprete sulla padovana, e Taddeo da Venezia frate agostiniano, che per avere diffuse in Baviera le canzoni del suo istitutore Gabrieli, detto *Ornamento delle Grazie*, e le proprie sue composizioni, fu chiamato alla sua volta *l’ornamento della Baviera*. Quivi pure avea continuata la bella fama de’ veneziani un Agostino Stefani di Castelfranco trevigiano, che dalla cantoria ducale di Venezia passò a quelle di Monaco e d’Annover, e poi levò le mani dall’organo per cingersi la mitra, e Vescovo di Spiga, non abborrì di lasciare composizioni teatrali del nuovo stile italico anche in quelle regioni, e morì a Francoforte nel 1728.

Grandi Alessandro, nel tempo istesso da Venezia passava in Germania a sostenervi la riputazione della scuola veneta, e lasciò le sue opere nelle raccolte di Schadaüff, Donfrid e Priffe.

Allora gli alemanni, persuasi di tali apostoli, discesero anche alla fonte, e la scuola di Andrea Gabrieli, nominato da Alberto V di Baviera, fra i suoi più *floridi virtuosi*, notò fra gli allievi: Gian Leone Hassler di Norimberga, poi maestro in Augsburg; Giorgio Grüber poi maestro a Norimberga; Seth Calvisio, autore della *Giusta cognizione dei tuoni*, sugli esempj de' veneziani maestri; Enrico Schütz, sassone, amico e conturbernale di quel maestro a Venezia, poi nestore degli alemanni compositori che dalle Gabriellane dottrine infiorì la Germania.

La stampa della musica, che si fa appunto introdotta da un Petrucci sulla metà del XVI secolo, e che specialmente a Venezia fiorì subito e divenne prescelta, influì alla diffusione delle nuove composizioni ed allo studio de' nuovi accompagnamenti diversi delle note vocali, che allora dicevansi *alla Cavalieri*, benchè arieggiati similmente dai suddetti inventori, ed anche da un Francesco Baverini contemporaneo, che produsse così musicato il quasi dramma cantabile *La Conversion di san Paolo*.

Ricorderò anche un Vecchi Orazio, inventore delle *Commedie Armoniche*, a Venezia nel 1581; e le raccolte Ferraresi di quell'epoca. Chè dopo le suaccennate, e quelle del Josquin maestro a Fossombrone, cominciate a Venezia fino dal 1504[108], i due libri comparsi a Ferrara, *Il Lauro secco*, nel 1582, e *Il Lauro verde*, nel 1583, son le raccolte che meglio dimostrano il veneto stile di quel tempo.

Dal madrigalista ferrarese del 1539 Alfonso Dalla Viola, a Girolamo Frescobaldi sullo scorcio del secolo, i nuovi modi di canto delle Venezie vicine eransi introdotti anche in quella scuola, d'onde poi a Roma.

Il Frescobaldi infatti, nato a Ferrara nel 1588, divenuto organista di san Pietro Vaticano, fu detto il primo che ideasse pezzi musicali destinati al clavicembalo, sempre però sul gusto madrigalesco, le raccolte dei quali, dette *Toccate d'Intavolatura*, edite dal 1615 al 1637, sopravvissero quali memorabili documenti d'arte. Pubblicò a Venezia poscia nel 1642 i suoi *Capricci*, le *Canzoni francesi* e i *Recercari*; ma a maggior splendore di Venezia e di Roma era già sorto Carissimi. Questo Veneziano famoso, maestro dei cantori a quella pontificia cappella, facea ormai sentire i sacri mottetti di nuova fattura, i canti semplici e solenni, nella interpretazione de' quali il tenore Odoardo Ceccarelli, celebre di quell'epoca, insieme al maestro

medesimo, di cui diremo specialmente a suo luogo, levò fanatismo che nelle storie della chiesa e dell'arte rimase segnato.

A Venezia non pertanto seguiva la serie de' più riputati madrigalisti, collegata a quella chiarissima successione di maestri novatori che perpetuarono e svilupparono i frutti delle sue riforme, e pei quali vedremo, nella cappella e nel teatro, ne' suoi conservatori, e per le sue strade, procedere di conserva l'emulazione, l'esempio, la rinomanza.

Dopo il nuovo trovato si composero ancora per lunga pezza i madrigali ad una e più voci; ma le forme esclusivamente scientifiche sparirono a poco a poco.

Quelle forme di canto fermo, che fino allora aveano servito a soggetto o a pretesto pel contrappunto, furono relegate nelle parti secondarie o intermedie delle nuove *Arie* che, dal madrigale *a solo* del Caccini e dalle canzonette popolari introdotte nell'arte musicale, presentarono il vero tipo melodico, il modello imitato e sviluppato dai successori; ed ecco subito le *arie con variazioni* dei Rossi e del Landi; quelle *da Capo o Cavatine* del Cavalli e del Piccini, e a *varj tempi o Rondò* usati dal Piccini, Pergolese, Paisiello, e da tutti i compositori che nell'*Aria* riconobbero l'Opera ormai trovata.

Nel madrigale sposato alla canzone s'erano uniti finalmente la scienza de' maestri e il gusto popolare, che aveano esistito da secoli l'uno vicino all'altro senza mai venire a contatto.

Quel recitativo ritmico, che pur sentiva della medesima origine greca il *cantofermo*, che durante due secoli i musici aveano tentato inutilmente di sottoporre alle leggi armoniche, fu confinato nella chiesa, e qui pure rimpiazzato dai modi *maggiore* e *minore*, che da molti anni regnavano nella musica popolare.

In quanto poi alla istrumentazione, per quella guisa che gli antichi greci avevano condannato le *Scoglies*, e peritosi aveano accettate anche le più semplici obbligazioni della lira, e le pastoje meno tortuose alla bella libertà della voce, i nostri autori dei *recitativi obbligati* temevano del proprio ardimento pel quale s'erano presa la libertà di legare al servizio del canto qualche debole istrumento, o di farlo procedere con quello benchè di lontano.

Peri, infatti, premette alla sua *Euridice*[109] una dichiarazione coonestante la

parte assegnata ai *soli suoi quattro istromenti* — il clavicembalo, il chitarrone, una lira e una tiorba — i quali peraltro *suonavano dietro le quinte* e si limitavano ad accompagnare modestamente il canto, uno dopo l'altro, e contemporaneamente regolandosi sul basso; mentre talvolta a seguire le *Arie* bastava un archetto acuto od un zufolo a tre tubi.

Il Carissimi che lo seguì, e che accolse qualche violino all'accompagnamento delle sue *Cantate* (prima volta che si vedono i violini prendere parte a tal uopo in partitura verso il 1620), il Carissimi ci mostra usare di tale innovazione con la più gran parsimonia ed assai di rado isolatamente, e pei soli legami o pei ritornelli.

Landi, quindici anni dopo la introduzione de' violini, si scusa ancora della osata licenza d'aver condotto due parti all'unisono, in alcune battute della sua nuova composizione cantabile, intitolata *Santo Alessio*.

Tanto temevano di offendere le pure espressioni del sentimento e di confondere la bella scuola, quei novatori che pure diedero al canto tanto sviluppo!

Scuole stabili o Cappelle — Fondazione dei Conservatorj — Primi Oratorj — Maestri musicisti, loro riforme — abusi — la Nazione dei Cantanti.

Ma torniamo ai remoti secoli ed ai recinti religiosi, ove specialmente con altre scienze conservato essendosi il canto tradizionale ed ivi questo più regolarmente esercitandosi, era ragione di dare ai regolatori preposti il nome d'insegnanti, ed ai luoghi stessi il nome di scuole. Perocchè ivi non si tacesse più che tramandare dall'uno all'altro cantore e dall'uno all'altro coro quelle classiche forme e quelle adottate frasi, di cui furono i Corali i primi codici; le quali norme vennero in acconcio per le successive trasmissioni, e non impropriamente i conoscitori di quelle si qualificarono maestri.

Non s'ebbe però mai l'ardimento di pretendere che quelle custodie e que' luoghi d'esercitamento le vere scuole del canto costituissero, nè con questo nome si osò tampoco indicarle; onde que' primi istituti con proprio vocabolo, *Conservatorj*, anzichè scuole, appellaronsi; nel significato della quale espressione è pienamente dimostrato l'ufficio di quelle scuole, e la importanza di quelli insegnamenti; e in quella parola è confessato — in quest'aule, in queste cappelle, non si crea, ma si riproduce; non si inspira, ma si conduce: quivi è l'arte segnata; libero il genio del canto d'inspirarsi e creare ovunque e secondo la sua natura infinita.

E con pari convenienza il primo metodista di canto, il sunnominato Francon di Cologna, nel suo trattato del 1055, fece un'*arte* del *canto mensurabile*, e con questa espressione venne ad escludere il canto che non è misurabile e che non può essere definito.

Sembrerebbero i nostri tempi quelli che si attentano a disconfessare la libertà di quel genio, la natura immensurabile, eterna, del profumo delle anime, del linguaggio degli angeli, e si vorrebbe circoscrivere il canto nelle convenzioni del presente, e perfino nelle prescrizioni dell'avvenire!!..

Le Scuole adunque che adottarono prime il sistema di legare alle voci del canto le note della musica, e che, non più per vaghezza, ma per calcolo sposarono anche il canto agli strumenti, furono naturalmente i più antichi e pratici conservatorj.

Sembra appunto che prima del metodo scritto in Cologna dal teologo di Liegi si fosse già introdotto quest'usanza nei templi, e quindi fin dal secolo X. — Ma questo abuso non trovò peraltro facile stabilimento; e qui pure fu combattuto dai più austeri teologi, vietato da pontefici rigorosi; scomparve, si riprodusse, fu tolto, fu limitato.

Aelredo abate di Reverby lamenta l'abuso degli istrumenti negli ufficj divini. Tommaso d'Aquino ammette gli accompagnamenti *in cithara et psalterio* a imitazione del Salmista.

A Dante non aggrada il cantar con organi e sistra — *ch'or sì, or no, s'intendon le parole* — ed anche nella visione del Purgatorio rinnova le delizie del nudo canto del suo Casella.

Ma dalla seconda metà del 14.º secolo fino alla prima del 16.º col progresso dell'armonia, per l'accrescimento del numero delle parti e per la complicazione del loro processo nella musica religiosa, nacque il bisogno di rinforzare la sonorità delle voci che doveano risuonare nei vasti recinti delle chiese con istrumenti che le raddoppiassero e le rimpiazzassero nei momenti di riposo.

Ippolito Baccusi, monaco veneziano, autore d'ottimi madrigali a più voci (1579), e maestro di cappella della cattedrale di Verona, nel 1590, ci apparisce come uno dei primi che operassero tale riconciliazione fra i due elementi dell'arte musicale. Questo tentativo d'introdur gl'istrumenti nel canto ecclesiastico, quasi conciliamento dell'unità dogmatica colla varietà temporale, altro non fu che la medesima questione della riforma ai riguardi dell'arte. Quindi l'uso specialissimo di compor musica eseguibile tanto per le voci miste agli istrumenti, quanto per quelle sole, o separatamente per questi.

Domenico di Nola, maestro della Cappella dell'Annunziata in Napoli, e Giovanni Croce, fra i più famosi maestri di quel tempo, imitarono gl'insegnamenti del veneto Baccusi. Così il Vicentino, compositor di quell'epoca.

E in generale i musicisti tutti delle fraterie erudite e capricciose; onde in quella illustre d'Assisi, accennata anche pel movimento musicale de' più bassi tempi, un Rufino Bartolucci si fè precursore del Palestrina nella riforma dell'ecclesiastico canto, e diede fama alla scuola di quel convento, che ebbe vanto poi nel padre Boemo, e col Borroni conserva la celebrità sino ai giorni nostri.

Nelle nuove congregazioni religiose invece, sentivasi l'influenza di quella corrente che spingeva i fiorentini dilettanti a semplificare le forme anche del canto profano; e appunto all'epoca de' Caccini, e nella stessa Firenze, Filippo Neri nella Società dell'Oratorio di sua fondazione, nel tempo medesimo che saviamente pensava di spogliare i sermoni da ogni pompa di parola e lasciar da parte le sottili questioni, per educare il popolo al bel costume e all'amore con chiari e piacevoli ragionamenti e colla forza de' buoni esempj, riduceva genialmente a canzone la recita delle orazioni e delle lodi al Signore, intuonate da garzoncelli d'ogni studio musicale sprovvisti (1560-1590).

Ond'egli può dirsi veramente l'iniziatore degli *Oratorj*, che introdotti anche a Roma in San Girolamo de' Fiorentini e S.ta Maria in Vallicella, colla sanzione de' papi Pio V, Gregorio XII, e Leone X, fiorirono poi coll'Animuccia: mentre con più elevate forme nella ponteficia basilica echeggiavano le armonie, i primi tentativi delle quali aveano dati i cappellani cantori di papa San Vitaliano.

Ma delle scuole pontificie e delle riforme dei grandi maestri in quel centro concorsi, non possiamo dire continuatamente; e come a guida che regolò i clesiastici canti, abbiamo a ricorrere qua e là a seconda de' tempi e delle influenze.

A Bologna intanto, fin dalla Bolla di Eugenio IV (1436) che istituiva in quella basilica Petroniana una stabile cantoria (un secolo dopo che alla basilica Marciana i Principi di Venezia l'avean decretata, 1318), vediamo procedere la Cappella colle riforme che salirono più che in ogni altra Scuola d'Italia, fino, mi si conceda il dirlo, agli eccessi della scienza, per cui i matematici Martini e Mattei imitarono le nordiche complicazioni.

Iniziato il coro stabile della Cappella con soli quattordici cantori, retribuiti da lire una a sei il mese, secondo che erano del paese o forastieri, e preti nella

maggior parte, trovò pure quei menzionati cantori che furono Don Bernardo da Reggio, Don Guglielmo Francese, Giovanni Mariotti fiorentino, Tommaso de Marinasi, e Don Roberto d'Inghilterra che fu il primo maestro effettivo nel 1467. Ebbe quindi rinomato in quell'ufficio lo Spataro morto nel 1540; cui succedeva, 6.º nella serie de' maestri di cappella conservataci dagli Archivj di San Petronio, il di lui allievo e coadiutore Don Michele Cimatore, che se vien questi registrato come abile cantore ed autore anche d'un *libro di canto*, del quale però non s'ha altra memoria che da que' giornali della Fabbrica, lasciò d'altra parte nota sicura dell'onta sua e della sua rimozione dalla cattedra e dal collegio per cagioni che non si vollero *pro majore honestate exsprimere*[110]. Fu allora che si chiamò in patria Domenico Maria Ferrabosco, venuto già in rinomanza a Roma pei suoi madrigali e le sue musiche, ed era cantore ammogliato; pel primo dei quali meriti, lasciò presto la cappella Petroniana per un nuovo seggio nel collegio dei cappellani cantori apostolici a Roma, mentre pel secondo, altrettanto presto ne veniva escluso insieme al Palestrina, vittima di quella virtù che a Paolo pontefice parve colla moralità del tempio incompatibile!

Un altro discepolo adunque dello Spataro prendeva il posto del Ferrabosco in Bologna nel 1551, Nicolò Mantovani; e alla morte di questo, nel 1558, Gian Francesco Melioli, sotto il cui magistero si riformò la Cappella, si migliorarono i salarj, aumentando fino a 37 il numero dei cantori pei bisogni appunto delle ampliate musiche corali.

E al tempo del gran movimento musicale drammatico in Italia, troviamo accrescere lustro a quella Cappella il maestro Stefano Bettini detto il Fornasino, nel 1570 ivi installato, che tenne l'ufficio a vita, e non fu alieno d'introdurre le novità della fiorentina riforma ne' suoi cantori.

Anche la Cappella dei Ss. Giorgio e Pietro di Cremona troviam celebrata in quel tempo per le nuove musiche del nob. Ruggiero Manna, delle cui bellezze estetiche Giovanni Chiosi ha parlato, 1586.

Da Cremona uscivano i precitati monaci, Porta che passò a reggere la Cappella di Padova, ed Angleria autore allora d'una nuova *Regola pel contrappunto*.

Da Cremona, quel Claudio Monteverde, naturalizzato poi Veneziano, ed

eletto maestro della Marciana cappella nel 1613, dove anche suo figlio Francesco, peritissimo nel canto, esercitava la voce magnifica di tenore, e dove anche dieci anni dopo la sua morte avvenuta nel 1643[111], gli si fece tanto onore di voltare ai versetti dello *Stabat Mater* i canti della sua *Arianna* musicata 33 anni prima pei duchi di Mantova, e ripetuta in quella antica e illustre Accademia dei *Concordi* a Rovigo, detta allora dagl'inglesi scrittori *Universitas*; e studiata poi anche due secoli dopo dai contemporanei nostri che vollero ispirarsi a quelle flebili lamentanze.

Dal cremonese, quel Pier Francesco Calletti-Bruni, detto poi Francesco Cavalli pel suo mecenate Federico Cavalli capitano e podestà di Crema per la Repubblica, 1614; discepolo e poi successore del Monteverde alla veneta Cappella; compagno di Giovanni Rovetta che fanciullo soprano di san Marco, era divenuto primo basso e vicemaestro, di Battista Grillo organista, di Natale Monferrato, di Fillago Carlo detto Mentini celebre tenore accademico da Rovigo; e maestro a Gian Battista Volpe, detto il Rovettino perchè al Rovetta nipote, che fu lodato compositore.

Seguace il Cavalli dell'orme tracciate dal Monteverde pei canti teatrali, e invitato specialmente a siffatte composizioni dalle nuove scene aperte nel suo tempo pel melodramma, fu detto l'istitutore del teatro italiano.

A Venezia infatti nel 1637 sistemò egli la prima orchestra teatrale, e scrisse la *Deidamia*, l'*Eritrea* ed altre opere.

Istituitosi anche a Milano, nel settembre 1652, il Teatro Regio musicale, Cavalli vi diede l'*Orione*. A Parigi nel 1660, quando Luigi XIV festeggiò le nozze con l'infanta M. Teresa di Spagna, nel primo teatro che era stato commesso da quel re all'italiano architetto Gaspare Vigarini, e costrutto rimpetto il giardino delle Tuilleries, diede Cavalli il suo nuovo *Xerse*[112]. Nel 1667, in altro nuovo teatro a Bologna rappresentò il *Muzio Scevola*. Per la corte di Parma, in occasione della nascita di Odoardo Farnese, 1669, scrisse il *Coriolano*.

Ebbe ventura di possedere oltre i succitati cantori tre vaghe interpreti delle sue opere, che si notano siccome le prime celebrità melodrammatiche, contemporanee e di nascita romane: Anna Benzi, Anna Valerio, Catterina Pori. Espressamente per la prima compose l'opera *Zorilla*, per la seconda *La*

Finta Savia; *Erismena* per la terza.

Richiesto poi ed imitato da tutti i migliori maestri dell'epoca, fu legato in amicizia col famigerato italiano Cesti, che presso la Corte d'Innsbruck la più splendida fra le Germaniche, dirigeva le musiche alla Cappella ed al teatro nuovamente fondato da Ferdinando Carlo, ove il Cavalli diede l'*Alessandro* nel 1662: e giovò de' suoi consigli ed esempi Francesco Gasperini autore del *Pratico al Cembalo*, che fu maestro di coro alle donzelle nel nosocomio della Pietà in Venezia, Don Antonio Sertorio, veneziano, cantore e vice maestro della Cappella, ed educò alla musica l'immortal Marcello.

L'interregno fra i due grandi maestri, tenne, Giovanni Legrenzi bergamasco, allievo della scuola veneta e specialmente del Rovetta e d'un Carlo Pallavicino maestro al Conservatorio degli *Incurabili* in Venezia. Diresse per qualche tempo la Cappella ducale di Ferrara, poi s'installò in quella di san Marco presiedendo in pari tempo la scuola delle *Mendicanti*, e illustrando Venezia d'una speciale *accademia di canto* in cui avea trasformata la sua casa. Aveva ad allievi nobilissimi e celebri compagni cantori: Giuseppe Boniventi, Giovanni Varischino, Giovanni Sebenico, Andrea Caresana, prete Nicolò Gallia, Antonio Biffi, Domenico Gabrieli che furono poi in Venezia tutti maestri (1660-80) — Antonio Zanettini (1676) che passò poi alla corte ducale di Modena ove morì — Paolo Biego (1686), prete Alvise Tavelli, Agostino e Antonio Coletti, tutti compositori (1700); Gian Francesco Brusa poi maestro di coro anche alle donne degli *Incurabili* (1720) — Carlo Pollarolo bresciano, che solo in Venezia diede 53 drammi al teatro, e fu poi a Vienna maestro — Gian Domenico Partenio veneziano cantore, maestro e qui fondatore della *Congregazione di santa Cecilia* (1690) — finalmente il veneto Antonio Lotti, che da allievo contralto, gareggiò poi colla fama dell'istesso maestro.

Se Legrenzi infatti brillava per tanti chiari nomi dati al canto italiano, per nuove opere, fra quali: l'*Achille*, il *Nino Giusto*, pegli Oratorj, come: *Sisara* ed altri, Lotti moltiplicava la scuola, le composizioni e gli esecutori. Musicò 16 drammi sulle parole di Apostolo Zeno. Ebbe a cantatrici di fama: Maria Diamante Scarabelli, Margherita Durastanti, Francesca Vanini-Boschi, Santa Stella, Francesca Cuzzoni, Vittoria Tesi, Faustina Bardoni maritata al celebre maestro Hasse che era della bella veneta comitiva. Impiegò specialmente le

voci dei distinti cantori Nicola cav. Grimaldi, Bernardi Francesco detto Senesino, Matteo Sassani, Giovanni Paita, Antonio Bernacchi, Giuseppe Boschi, famoso basso, Francesco Guicciardi, Giovanni Buzzoleni.

Nuovi incanti sorgevano, e col Biffi e l'Hasse suddetti, nomavansi un altro Gasparini, Albinoni, Caldera e tali divenivano in breve altri scolari del Lotti, quali: Antonio Pollarolo figlio di Carlo[113], e Giuseppe Seratelli (che gli furono successori alla Cappella), l'Alberti, il Bassani; Negri e Giovanni Porta rettori dei cori alla *Pietà*, e in fine Galuppi.

Resero più interessanti le accademie del Legrenzi e del Lotti le rivalità fra la sposa di questi Santa Stella cantatrice bolognese, che assieme a Chiara sua sorella era al servizio della corte di Mantova, con dote ammontante a 60,000 franchi, e la veneziana Faustina Bardoni, innoltrata pur questa dal maestro Hasse suo marito alle Corti straniere con elevati stipendj e fino allora inusitati.

La Pallade Veneta del 1688: inoltre, rendendo conto delle scelte accademie domestiche del maestro Legrenzi, ricorda particolarmente tre *Sirene* sorelle francesi che ivi convenivano per cantare in loro lingua le composizioni di Lulli; e le descrive, una a 17 anni soprano, altra a 13, contralto, la minore a due lustri vera maraviglia di basso[114].

Morto il Legrenzi il 26 maggio 1690, Lotti sopravvisse ancora quasi cinquant'anni (morì il 5 genn. 1739) e vide complicarsi la musica nell'orchestra. Le prove istrumentali del Pollarolo, ch'era stato trattato da ebbro, corrotto e corrompitore, vide rinnovate nei nuovi scrittori Don Pietro Molinari, Dionigio Bigaglia da Murano, Pescetti Giov. Battista; Aurelj, che nel 1707 scrivea la prima volta pel Teatro di Piazza a Vicenza, Angelo Cortona e Alessandro Maccari della Cappella Marciana, e quel Baldassare Galuppi, isolano buranello, che più fortunato a sviscerare il tesoro dell'orchestra poco dapprima curata, rivestì e i chiesastici e i comici canti, criticato pei primi, e salutato padre dell'opera buffa, sulle cui orme vennero poscia Piccini, Anfossi, Guglielmi, Sacchini, Salieri, Gazzaniga, Paisiello, Cimarosa.

Gian Luca Conforti di Mileto in Calabria, aggregato al Collegio de' cantori ponteficj nel 4 novembre 1591, arricchire volendo esso pure i cori già resi

monotoni, ma vietandolo le immobili leggi del Vaticano, estese almeno le forme vocali dei canti religiosi, e vi rinnovò il trillo, incognito affatto alle voci dei cantori dei due secoli 15.º e 16.º — Egli il primo introdusse di nuovo il trillo che era già conosciuto dagli antichi sotto il nome di *vibrissare* o *vibrare*, come ne fanno fede Pompeo Festo e Plinio il naturalista[115].

Più tardi, Gaspare Pacchiaroti, nella cappella di S. Antonio di Padova, aggiunse l'abbellimento dell'*appoggiatura*, e specialmente di quella ripetuta, o doppia, che anche il Lichtenthal ritiene da lui primo introdotta nel canto; e dettò le *maniere parziali, onde adornare o rifiorire le nude o semplici melodie o cantilene*[116].

Il fondatore adunque della Scuola veneziana del canto, nelle cui celebri illustrazioni siamo tant'oltre proceduti, come i dilettanti iniziatori di quella fiorentina, nell'epoca medesima di transizione, e tale anch'esso che potentemente estese le innovazioni introdotte dai trovatori dei canti religiosi, fu Giovanni Gabrieli di Venezia[117], autore dell'opera intitolata: *Madrigali a sei voci o instrumenti, da cantare, ossia da suonare*.

Allora peraltro, sullo scorcio del secolo 16.º, gli istrumenti così introdotti, serbavano anche nella chiesa quella parte modesta cui li vedemmo limitati in teatro: servivano al canto. Nonchè usurpare il primo luogo, altro non facevano che riprodurre la frase scritta pei cantori, e per quanto era loro possibile cercavano imitare le inflessioni della voce.

Ma non andò guari purtroppo che i compositori, trovando nei timbri diversi degli istrumenti e nella estensione delle loro scale, maggiori risorse che nella voce umana, si diedero a scrivere nuove Messe, di cui il minor difetto era quello di non essere cantabili. E quando riflettasi alle stravaganze che per tal modo si successero nei canti religiosi, si comprenderà il genio di quel Palestrina che venne poi a restituire alla voce umana cd alla musica religiosa la lor sublime maestà.

La istrumentazione che usurpava il posto del canto nelle sacre melodie, non è a dire se venisse di moda e seducesse i compositori che musicarono il dramma lirico; ond'è che, superate le prime temanze, nel 17.º secolo, l'orchestra moltiplicate avea le sue forze e diversificati così gli uffici suoi, da aprire alla musica istrumentale un'êra nuova. Cangiaronsi conseguentemente

le tonalità fino allora usate, ed affidaronsi specialmente alle corde le parti che erano state esclusive della voce.

L'orchestra del Monteverde e suoi seguaci, che osava appena allontanarsi dalla voce, e che accompagnava questa umilmente con accordi combinati e modesti, s'emancipò a poco a poco, si separò dal corpo melodico, grandeggiò di propria vita; fecondò quindi pel genio di compositori famosi che non disprezzarono la maravigliosa invenzione ed a prestigio dell'arte la coltivarono, e per le esercitazioni di Frescobaldi, Mercela e Viadana, di Cavalli, Carissimi, Scarlatti, Durante; e successivamente di Majo, Jomelli, Cimarosa, Paisiello, comparve, alla fine del 18.º secolo, l'orchestra di Mozart.

«Ma, a fronte del genio che creò il *Don Giovanni*, malgrado l'audacia di Rossini, di Weber, di Mejerbeer, malgrado le speranze de' novatori, le esigenze imperiose della voce umana non permetteranno giammai alla orchestra del dramma lirico di sortire dai limiti del suo compito secondario d'accompagnamento.»

È in un'altra forma dell'arte che l'orchestra potrà spiegare le infinite sue risorse — prosegue P. Scudo, in una dissertazione sulla musica istrumentale (Parigi 1846). —

Quando alla metà del secolo 16.º si stabilì l'usanza, come vedemmo, di scrivere tale musica che potesse essere cantata e in pari tempo eseguita dagli istrumenti, si conobbe ben tosto l'impossibilità di raggiungere completamente il doppio scopo. Si cominciò allora comporre espressamente sopra motivi di popolari canzoni o d'arie di danza, piccoli pezzi liberi istrumentali, che si chiamarono, in italiano, *Ricercari da suonare*, in tedesco, *Partien*, cui poscia sostituironsi pezzi più lunghi e complicati; e di qui l'origine delle *Sinfonie*, che vengono abilmente classificate siccome *il risultato della secolarizzazione dell'arte, per opera specialmente degli Alemanni*.

E questo è il vero campo de' canti istrumentali, ben diverso dal linguaggio vivente, e dalla prima espressione dell'intima vita; lingua novella, che seguendo il movimento maraviglioso de' tempi, mostra le forze della fantasia, le sue grazie, vale a dipingere le varietà della vita, e fa gustare le armonie del mondo esteriore, oltre le quali, ove scende la voce del canto, non penetra.

Ma per quantunque il potere del canto con le arti raffinate de' musicisti non abbia potuto, nè possa mai menomare e confondersi, dalla creazione del nuovo linguaggio, subì tuttavia modificazioni notabili per quanto concerne alle forme, nè potè sottrarsi, dirò così, a que' modi che conseguissero meglio il conciliamento.

Di quì le nuove leggi: i metodi e le convenzioni — all'apprendimento de' quali formatisi le nuove scuole, che secondo il genio de' varj maestri fioriscono, più o meno libere e indipendenti le une dalle altre, nelle varie città di questa Italia maestra del mondo; come due secoli innanzi, il bel genio dell'arte pittorica qua e colà sfoggiò i portenti onde parve che agli italiani, quasi a compenso delle sventure susseguite alla loro grandezza, concesso fosse le maniere divine di riprodur la natura.

Dopo il secolo XV, i nemici rejetti da questo eliso d'ispirazione, rabbiosamente bestemmiato avranno, esser l'Italia il paese de' pittori, come dopo il secolo XVII vomitarono l'acre bile riconoscendola a scherno siccome la nazion dei cantanti!

Stolti! nè s'avvedeano che, alloraquando altri patti erano interdetti, e colla forza brutale dividevansi i popoli e se ne conculcavano le libertà, il genio dell'arti, in un campo inaccessibile ai tiranni, ed a loro dispetto, collegava gl'italiani sublimemente, manifestando all'universo la loro unità indistruttibile, e simboleggiando i destini avvenire.

Stolti! e non rabbrividivano a quel coro che dal Ticino al Sebeto si levava imponente da questo deriso popolo di cantanti; ma s'intratteneano incantati, come i corsari antichi alle lusinghiere dolcezze delle sirene; e soffrivano che perfino nei loro côvi e nelle loro spelonche s'insinuassero i fatali allettamenti, ed innanzi ai sanguinosi troni stranieri, le italiane voci cantassero ancora le avite glorie, ne attestassero il genio, ne proclamassero la indipendenza e il trionfo: ed essi applaudivano; mentre d'intorno a loro ogni altra voce era muta, un silenzio letale rimproverava costantemente alla loro nequizia; un applauso alla vantata lor forza non s'intendeva, se quello non fosse di qualche rettile abbietto e a loro stessi schifoso.

Perfino que' tapinelli fanciulli tratti specialmente dalle campagne napolitane, che sotto la sferza d'infami speculatori ramingavano a ripetere le italiane

canzoni fra la plebe e i capricciosi delle capitali straniere, inconscj apostoli, parevano destinati provvidenzialmente a tener sempre desta la idea d'una patria italiana, dove, o la si lasciava dimentica, o la si voleva perduta[118].

Cessar doveano i trionfi dei Dandolo, dei Pisani, dei Morosini; mancar doveano le mercantili imprese dei Cabotto e dei Polo; al temuto leon di Venezia sopravvenir doveva il parossismo della febbre, onde le ali sue ripiegavansi, e nella prostrazione e nel fremito stringea le zanne nelle sue carni. I rostrati augelli dall'una e dalle due teste, calaronsi timidi prima, poi temerarj; e postisi ai nobili fianchi, coll'istinto di loro natura cominciarono l'opera di divoramento.

Ma ecco, il cigno delle lagune aveva sciolto il nuovo suo canto: affascinati i divoratori vanno a rilento, e dormigliano talvolta sulla lor preda.

La scuola creata da Giovanni Gabrieli, propagavasi con Claudio Monteverde, Giovanni Croce, Legrenzi, Lotti, Marcello!

Coll'armonioso contrasto per cui talvolta in natura il riso s'associa al lamento, o per temprare l'affanno o per schernire all'insulto, il precipitoso declinar di Venezia è accompagnato da un insolito giulivo canto che semplice e piano si spande nelle rappresentazioni comiche e buffe nuovamente trovate dai veneti compositori, che si riflettono nel lepido verso Goldoniano, che scherzano siccome auretta sovra i fiori del sepolcro.

La scuola del Tiziano avea sorpreso il mondo colla forza e l'arditezza; la scuola del Marcello penetra colla melodia e la dolcezza.

All'estremità opposta della penisola, dove fin allora spirato avea un'aura molle e snervata, destasi un canto serio e robusto, colla freschezza d'un vento riparatore; e dallo Scarlatti, che si può dire il fondatore della Scuola napolitana, per una illustre succession di maestri, quali, Feo, Durante, Porpora, Pergolese, Jomelli, Piccini, Sacchini, Trajetta, Majo, Gizzi, Cimarosa, Paisiello, fra una mirabile novità di melodie sorge l'*opera seria*, emulo canto a quello giocoso che brilla a Venezia; onde par che dalle due superbe città gli amori mesti e scherzosi volino ad abbracciarsi.

Di mezzo a loro, grave come la ispirazione dei morti, si eleva lo stile solenne e misterioso della grande Scuola romana di Palestrina: Pittoni, Pisari, Casali, ne conservano le tradizioni.

Ecco l’unità artistica del canto in Italia; ecco stabilito il primato delle sue Scuole; ecco rivelate le sorgenti da cui l’onde melodiose scorreranno ad innaffiare gli animi tutti dell’universo.

L’itala melodia, coi progressi delle nuove scuole conciliata soavemente all’armoniosa accompagnatura istrumentale, procede signora; il canto degli schiavi doma insensibilmente la superbia straniera e la costringe piegarsi ai suoi incanti; il canto italiano è la potenza di Davide che ammansa il furore de’ Sauli spietati; e per quella potenza la Nazione è ancora signora e maestra.

E siccome la indipendenza del genio è inconcussa, e contro a lei vanamente s’attentano i tiranni, ebbesi a vedere, per tutto il tempo della desolata tristezza d’Italia, quando gli oppressori voleano perfino che una parte restasse all’altra sconosciuta — prima ancora che la scienza coll’indipendenza del pensiero sforzasse la imposta separazione coi fili dei telegrafi e le reti ferroviarie — il canto italiano tutte le parti della madre terra avea già riunite.

Gli stranieri rinnegavano la tradita nazione; ma riconosceano la *Nazion de’ Cantori*!

La mistica corrente che innondava i paesi degli stranieri, e questi immergeva così nell’obblìo dei perfidi giuri, trovava sterili terreni, anime fredde e ribelli più dei morti suscitati e delle pietre scosse dal fluido canoro d’Orfeo; ma fra i vinti dalla sua possa irresistibile, incontrò pure degl’invidi, de’ presontuosi, che con bizzarri artificj s’arrogarono la bravura di soperchiare il vanto dell’italiane melodie.

Nelle temerarie prove subito accasciati, mossero allora dubbj sul vero e sul bello, e avanzarono arruffate teorie, ridicole prove.

Ma per quel fatto che, alla verità giova tutto che a suo prò od a suo danno si faccia, più svergognati rimasero agl’imbelli conati. Nel primo entusiasmo sollevato dallo sviluppo della scuola italiana del canto come alle bellezze d’una vergine che s’infiora nell’età sua prima, chi potea rinunziare così facilmente all’incanto soave per abbadare alle meschine soffisticherie, alle sgradite durezze d’una scuola, che pretendeva eclissare il natural foco dei vulcani col tardo calore provocato dalle masse di ghiaccio?

Vedrem più tardi, col perfezionamento della nostra scuola salita alla maestà di matrona, l’esito dei stranieri attentati rubelli almeno per non dirli ribaldi.

Vedremo i nuovi *razionalisti* della musica rinneganti la divina ispirazione, ossia quella melodia che è cosa tutta celeste, ripetere le antiche aberrazioni simboleggiate in quel Mida re della Frigia, che iniziato nei misteri di Orfeo e di Eumolpo, mentre pretendea stoltamente di cangiar tutto in oro, ebbe egli medesimo mutate da Apollo le orecchie in quelle d'asino, per aver trovato il canto di Pane più bello del canto di questo Dio, ossia per aver preferite alle celesti le terrene armonie.

Rinnoviamo intanto, anche per l'epoca della grande riforma melodica, le osservazioni sul carattere istintivo e coerente del canto italiano anche nelle progressive sue trasformazioni, ed in onta agli altrui traviamenti. — Passiamo quindi una breve rivista dei profeti, sacerdoti ed acoliti, di questo culto divino; — e delle leggi nuovamente ispirate.

Melodica italiana — suo sviluppo. — Ristauratori del Canto chiesastico. — Scuole formate di Canto drammatico.

Ecco dunque in Italia nell'epoca della decadenza l'arca conservatrice, il tipo naturale, la bontà non corrotta; ecco nelle nostre scuole del passato secolo, dalla aberrazione moderna chiamate povere e spoglie, ecco il palladio della bell'arte.

L'Italia, vigile e fida Vestale, salvò il sacro foco: la melodia, che è ispirazione — atto impersonale che in noi si compie e senza di noi — soffio divino che passa per le anime nostre negli istanti propizj ed insperati della vita, e che resiste a tutte le seduzioni e gl'incanti dell'umana scienza: la melodia — intuizione del sentimento, che non può essere il frutto nè della esperienza, nè della riflessione.

Fu detto egregiamente che — nella musica come in tutte le arti v'ha pure una parte accessibile ai nostri sforzi, il mestiere, i mille artificj della grammatica che servono alla manifestazione dell'idea prima; ma la parte sublime, l'essenza dell'arte, non si acquista giammai se non la si possede nel fondo dell'anima.

L'antichità, col suo retto senso e con quella mitologia che altro non era se non la spiegazione delle grandi verità della vita, avea divinizzati i poeti cantori. Ella avea compreso che l'ispirazione di questi non iscaturiva dalle nozioni ordinarie; che la ragione potea regolarne il corso, ma non creare nè evocare la ispirazione per una deliberazione della volontà. —

I sapienti successivi che si spinsero a scrutare i musicali misteri, non poterono sconfessare le antiche sentenze. Per poi analizzarla come arte, l'assimilarono anche alla Oratoria; e in questo tentativo sentiamo Gian-Alberto Bannio, intorno alla *Musica Flexanima*, spiegare che — la virtù della musica consta di modulazione e concento; da questo si ha l'anima, da quella soltanto la eloquenza: quindi volersi, perchè la musica sia veramente oratoria, che il concento accoppj la concordia di più voci colla modulazione diversa e

propria di ciascuna voce, senza però che tale accordo perturbi il concento, e la recitazione per mancanza di chiarezza, di grazia, di numero e di misura, tolga lo spirito, e precipiti tutto ad un caos. —

E questo concento, quest'anima, questo spirito, non sono che la melodia; quella che, secondo Platone (in *Convivio*), anche fra più voci genera il mutuo consenso, come la medicina in fra gli umori. Secondo altri, quella purissima linea che non soffre confusion di colori, dove sottili e quasi insensibili devono essere i passaggi, l'*Armogen* di Plinio, la *nuance* dei francesi, l'associamento cui Apelle e Protogene diedero tanta cura[119], l'intonazione della pittura che veste il disegno, il tono (phtongus) che variopinge il concetto nella musica.

La melodia è dunque l'anima della musica. La armonia, la scienza del contrappunto, la tonalità, le combinazioni ritmiche, l'istrumentazione, non sono che accidenti variabili che ne costituiscono il *corpo* di cui la si riveste secondo il gusto dei tempi e dei popoli.

Senza questo inviluppo esteriore che serve allo spirito essenziale e talvolta l'abbella, non è questo meno integro e perfetto; e l'idilio pastorale che echeggia senza gli accordi della lira[120], manifesta pur tutta la sua arcana potenza, come l'inno di guerra da cento tube e timballi accompagnato. Spogliate le ispirazioni melodiche de' grandi compositori delle forme diverse di cui son rivestite, resterà pure l'idea melodica viva di sua propria vita «e come la Venere che sorte dal mare brillerà dell'eterno splendore di sua bellezza nativa.»

Quella semplicità, quel candore sono bellezza e potenza: i complicati ornamenti e le vesti sfarzose non possono che supplire al difetto di que' naturali incanti: ed ecco i popoli che dalla melodia degli astri, dalla stella poetica, non ricevono direttamente l'influsso, ricorrono all'arti per cui sopperire alla lor povertà.

Ecco successivamente la scuola gallica, la belga, l'alemanna, arrabattarsi, per cogliere qualche stilla della pioggia d'oro, al solo grembo della prediletta donna serbata.

I figli alla terra d'ispirazione confidano la melodia di cui sono innondati alla voce parlante, semplicemente così come l'Eterno trasmise ad un *fiato* la sua

potenza creatrice. La melodia espressa così dalla umana voce, non abbisogna, nè soffre, altro corteo che quello dell’armonia consonante facile e rispettosa.

Vedemmo come fino dai più antichi ricordi, e dalle origini meglio conosciute dei popoli, la lingua del canto sia stata l’organo naturale de’ sentimenti; l’espressione de’ quali se talvolta barbara ci appare relativamente ai modi più civili cui fummo assuefatti, non lo è in via assoluta per rispetto alle sue condizioni e al suo tempo; per quella guisa che non si troverebbero strani i suoni d’una tempesta, ammenochè non si immaginassero fra la serenità e la calma degli elementi. Le maniere ritenute per noi barbare e strane, non sono che veri accenti e coloriti fedeli, caratteristici, di passioni e di tempi.

Per lunghe età e a grande stento andarono formandosi quelle espressioni più normali e uniformi, per modo che quella lingua comprendere si potesse siccome universale.

Richiamavano a tal vero, nell’epoca cui siamo giunti con questa storia, i vergini canti nuovamente uditi fra gl’indigeni delle Indie e dell’America. La scoperta del nuovo mondo, relativamente al canoro linguaggio, se veniva a riprova della sua universalità, riconfermava altresì sulle specialità dei modi alle varie razze rispettivi, e sulle traccie d’una più remota coltura, dove dall’Egitto, e altrove dalla Cina derivata.

Messico e Perù specialmente conservavano canti che avrebbero arrestati più miti e meno avidi conquistatori; i quali, senza il beneficio della osservazione, tutto turbarono, e colle oscene e feroci canzoni d’una civiltà degenerata violarono tosto i semplici canti e le danze della ospital regia di Montezuma.

Susseguirono i preti colonizzatori, e da quel punto all’originalità degli indiani canti non rimase che rappiattarsi nei centri selvaggi e inesplorati.

Ai nostri giorni, meno violenta è la rivoluzione fra gl’indigeni della Australia, che il dottor Topinard ci descrive possessori di canti non isprovvisti di certa vaghezza, coi quali accompagnano i balli e si ricambiano le visite.

Parimenti il dottor Livingston esploratore dell’Africa Orientale, ed il sig. Stanley che lo raggiunse, ci danno contezza delle corodie che trovano fra quelle indigene tribù nelle marcie deserte, o attorno le mense spesso d’umane carni imbandite.

I beneficj ed i danni derivati dall’avvicinamento dei popoli, trascinarono il mescolamento delle razze e dei linguaggi; onde nell’età famosa delle migrazioni cavalleresche vedemmo compiuta la comunione dei canti, in cui, senza potersi dire che alcuno perdesse affatto di sua originalità, pure tutti svariatamente si fusero.

Cosa ell’è naturale che da tal confusione scaturir dovea anche l’abuso; e dopo il XIV secolo vediamo infatti generalmente deviare il canto dal primo scopo cui natura l’aveva ordinato; e possiamo riscontrare la espression degli affetti trasformarsi in giuoco di spasso, in capricciosa composizione.

Ma con tutto questo, quando l’anima sente, indipendente e spontanea trova la sua espressione, e torna al suo linguaggio.

Dall’abuso si passò anche alla licenza, e non si attese più dalla voce la ripetizione degl’interni commovimenti, s’affidò il canto agli istromenti; e con modo più barbaro della asserita barbarie de’ primi cantori selvaggi, ai popoli meditanti fra le nordiche malinconie piacque istordirsi col fragore e gli strilli di canti istrumentali.

Ma egli è ben chiaro quanto impropriamente, quel nome soave che esprime emanazione divina, eco d’interna voce indefinita, vibrazione d’umana fibra misteriosamente agitata e dai penetrali dell’anima quasi sfuggita e abbandonata, sia stato traslato agli effetti sonori d’un corpo ligneo o metallico.

Più sacrilega che impropria è la profanazione; ed appena concedere si potrebbe alla tromba ed al liuto, rispetto al canto, la pallida imitazione.

E, laddio mercè, a quel popolo cui sorride più limpido il cielo, non entrò mai il disperato talento di iscusare la sua bella lingua del canto col meschino artificio istrumentale; ed ispirato più che mai alla vaghezza delle sue istintive espressioni, meglio che ogn’altra nazione si tenne lontano dalle straniere corruzioni: alla voce dell’animo diè sempre il nome di canto; tenne gli istrumenti soggetti al servizio ed accompagnamento del canto; e valse sempre più ad inebbriar l’universo colla verità del suo canto.

Ed ecco la scuola italiana, la traduzione vera della melodica idea, l’espressione viva che nella voce umana stabilisce l’unità di dogma, e d’ogni altra forma accidentale si serve come di riflessi opportunamente disposti

attorno al raggio essenziale.

Le differenti maniere di tradurre il concetto melodico, formano le scuole diverse e distinguono le nazioni.

Dove è scarso od impuro il sacro filtro, studiansi le riproduzioni, i distillamenti. Necessariamente dunque gli Alemanni, per mille storte d'istrumenti, come per le fessure di roccie, e da mille artificj d'orchestra, ricercano l'effetto d'una espressione che nella natura loro non è chiara e spontanea; dalle dissonanze accattano l'armonia; dalle modulazioni sforzate, la piana corrente; dalla eccessiva sonorità, la facile comprensione.

Dal processo di queste due scuole tanto diverse, ben si rivela l'indole differente dei loro cultori. La vita intima dei due popoli è nei loro canti spiegata; e fino dagli elementi delle paragonate scuole l'eccellenza è palese.

Mentre i nuovi scolastici di Germania e di Francia prostituiscono la bella lingua del canto ai capricci rubelli di tutti gl'istrumenti d'antica e nuova invenzione, alle esigenze crudeli di mille organi rintuzzati, e dall'eccesso medesimo di elaboramento corrotti, e la trascinano per rapide scale e accavallate, per dissonanze le più aspre, per ritmi i più irritanti, e fra un'armata d'archi, di cannoni metallici, di ruote, corni e pelitoni, eccitano i contrasti più grotteschi, i rimbombi più strazianti; mentre soffiano e battono e si dimenano, e trascinano legioni d'artisti sudanti sotto alle loro sferze, e feriscono d'acuti suoni gli uditori, li spaventano di fughe, di scoppj, di tremuli, di martellati, e chiamano in ajuto i suoni tutti imitanti le fiere e gli elementi, — *come demoni diseredati della grazia divina che vogliono scalare il cielo per forza d'orgoglio e di volontà* —, il gondoliero veneziano modulando colla sua flebile voce le frasi amorose del Gabrieli, o il salmo interpretato dal Marcello, ti commove e ti fa palpitare; poche voci corali del Palestrina fan risonare il Vaticano così solennemente da far piegare i cuori meno sensibili alla adorazione; l'arpa dello Scarlatti preludia la canzone che arde ne' petti, quanto il fuoco che infiamma la superba spiaggia napolitana.

Tali sono gli effetti mirabili del placido regno della ispirazione e del genio, in confronto agli sgomenti della rivoluzione musicale cospirata dagli stranieri.

Che se alla bella scuola italiana facile, spontanea, creatrice, piuttosto che scuola conviensi il nome di conservatorio, — perocchè quella ammetta

dottrinarj e seguaci, mentre questo indica una tradizione fedele e religiosa che non inceppa ma dirige soltanto i slanci della ispirazione, i voli del genio —, la scuola straniera diventa più che mai una esercitazione macchinale e ginnastica, se i vani conati d'una scienza astratta a cui la bell'arte si volle portata, ad altro non si riducono che ad esercizj di un'algebra sterile, a mnemonici sforzi, a giostre tumultuose e combinate sperienze; se rapito il canto all'organo suo naturale, alla viva voce, cui l'italiano religiosamente conserva, lo affida a tutti i supplementi inanimati, che dovrebbero esprimere quel che non sentono, e suscitare que' moti che i motori loro non hanno.

Più di una volta questa aberrazione dell'arte attentò alla bella scuola del canto, e in diverse epoche le figlie dell'italo Apollo si ribellarono alle tradizioni paterne, e mostruose di forme e d'animo invidioso, si fecero vanto di rinnegare il bel ceppo nativo; ma la forza del genio trascinò loro malgrado le straniere scuole a riconoscere gli oracoli della scuola-madre, a ricorrere alle primitive sorgenti; per quella guisa che la verità d'una religione presto o tardi confonde le empie imposture; come il sole vince ogn'altra luce artificiale: e le nuove Babele superbamente edificate, reiteratamente crollarono al ridestarsi della voce potente del vero canto italiano.

Entrava il 1500; e da un punto della classica terra segnato col nome di Prenestre o Palestrina, sorgeva un astro che sgombrar doveva le nubi agglomerate sui cieli delle vocali melodie.

Annunziò la sconfitta agl'angeli ribelli, Giovanni da Palestrina sulle porte del vaticano tempio, da quelle soglie medesime che la straniera scuola con nuovo ardimento osato aveva contaminare.

Semplice corista in fra i cantori ivi allora stranamente imbeccati, da un Claudio Goudimel, non patì Giovanni lo scandalo di parlare all'Eterno col corrotto linguaggio delle passioni che risentivano la confusione degli ultimi secoli avventurosi.

E già la musica stava per essere esclusa dalla Chiesa cattolica appunto per le aberrazioni e gli scandali cui s'abbandonavano i compositori: alla parola era subentrata la figura; il canto parea sopraffatto dalla tempesta.

Palestrina salvò il canto; liberò le voci; ritenne al tempio le melodie.

La fama di un Testa, ivi pure maestro e che tentennava fra il purismo e la

corruzione, non lo sgomentò, e procedè di propria forza.

Colla bravura non disgiunta dalla prudenza del genio, per un opportuno addentellato che non lasciasse precipitoso il passaggio dall'abbattuto al rinnovato sistema, si mostrò anch'egli talora combinato e artificioso; ma rese l'espressione più felice, e la ravvivò di propria vita.

Ricondusse la musica allo scopo suo primitivo, rendendola piena bensì di graziose immagini, ma in soggezione sempre del sentimento.

Scrisse i Madrigali a quattro, le Messe a sei voci, fra le quali la famosa dicata a papa Marcello, capolavoro dell'ingegno umano.

Persuaso questo grande riformatore che non possa darsi canto soave e religioso senza un'austera tonalità e un'armonia consonante alla piana-melodia, modificò secondo le sue belle teorie il Graduale e l'Antifonario della romana cappella, e in tutte le sue composizioni si mostrò quale lo disse il Galileo padre, suo contemporaneo: *il grande imitatore della natura*.

Era allora che le arti plastiche abbandonavano i tipi devoti trasmessi dai bisantini e dai figuristi del medio evo, per attaccarsi direttamente allo studio della natura, di cui essi poterono esprimere, per mezzo delle arti, le varietà e le bellezze divine; e fu allora che creata per la prima volta la vera musica del culto cattolico, per mezzo di questo genio che la ruppe col medio evo, e profittando degli studj de' contrappuntisti, fra quali de' belgi, di cui era allievo, seppe pel primo tradurre in forma sapiente la tenerezza, la serenità, il soffio religioso del cristianesimo. Êra novella nella storia del canto e della musica; che si può paragonare a quella di Raffaelo se la lingua de' suoni avesse posseduto allora tante risorse quante ne avea la pittura per esprimere la varietà ed il contrasto delle umane passioni.

Egli si potè rivendicare i canti gregoriani e depurarli; e da questi ispirato seppe accompagnarli di un'armonia consonante, ma chiara e profonda di cui fu creatore.

Primo maestro della cappella di san Pietro, ove prima il capo de' cantori non s'era dato altro titolo che maestro de' sacri cori, *o dei fanciulli*, stipendiato a sei scudi il mese, morì nel 1594, povero, sconfortato dallo scapestrato figlio, che trafugava perfin le sue opere, per cavarne denaro presso ai veneziani editori; mal corrisposto dall'avaro pontefice Paolo IV che, coll'espulsione

degli ammogliati dalla sua cappella, intese forse liberarsi dalla gravosa famiglia del maestro medesimo che ingratamente escludeva e abbandonava misero ed infelice: ma una felice e splendida eredità all'Italia, ed una figliolanza ammirata e devota lasciò Palestrina al mondo tutto, in quella nuova Scuola romana di cui fu capo e innovatore.

Scrisse di lui l'Abbattini, prima che Baini Giuseppe pubblicasse le *Memorie* sulla sua vita (Roma 1828)[121].

Lodovico da Vittoria sostenne la nuova Scuola del Palestrina.

Come una viva scintilla vale a suscitare fuochi innumerevoli, e come le storie ci ripetono costantemente colla comparsa d'un genio l'apparizione di cent'altre illustri figure seguaci ed emule del maggior astro; così dalla romana surse immediatamente la napolitana Scuola, che si può dire una ramificazione di quella. Quindi quella di Orlando Lassus alla cappella dell'elettor di Baviera, contemporaneo del Palestrina, che imitandolo *recreat orbem* (1550); e quella di Giovanni Gabrieli a Venezia: le tre grandi fonti del bel canto religioso.

Le geniali radunate dei trovatori toscani a quella prima e vera scuola regolarono i loro canti, e trasportarono le belle maniere nei nuovi saggi dei lirici drammi che, come sopra ho detto, nel 1590 la prima volta in Firenze tentarono.

Quivi il gentiluomo Galilei Vincenzo dilettante cantore, dal cui bel genio dovea nascere quel Galileo che tanta armonia dei cieli ha svelata, fece appunto i primi tentativi per la creazione della musica drammatica, obbligando a una sola voce, con puro accompagnamento di viole, l'episodio del *Conte Ugolino*, che egli stesso cantava nelle case de' Bardi e degl'Ammanati da cui trasse la donna dell'amor suo. E con maniera drammatica trattò egli pure le *Lamentazioni di Geremia*, riportando i suoi canti nuovo e subito plauso, come racconta il Doni nel suo *Trattato della musica sacra*[122].

Nè i modi più vaghi e brillanti d'un'altra Scuola che contemporaneamente s'era già sviluppata in Venezia coi Gabrieli, contrastavano il merito e l'ammirazione ai gravi canti corali e drammatici sovraccennati; che anzi come dall'attrito la luce, così dalle varie esperienze ne nacquero le variate

forme e le modificazioni ingegnose di cui s'arricchì la universale scuola d'Italia.

Perocchè è prima massima in un'arte geniale che, quanto meno ella sente di positivo, tanto meglio si presta alla trasformazione[123].

Il Galileo peraltro ebbe in sulle prime a difendere il suo drammatico canto[124] contro Gioseffo Zarlino di Chioggia che appuntava forse i nuovi metodi dei fiorentini; mentr'egli nelle sue opere seguiva i modi della veneta scuola cui apparteneva, e nella medesima Firenze e fra le novità de que' drammatici-lirici suscitava la gara alle sue diverse composizioni[125]; ma e l'uno e l'altro meritarono che, col giudizio del grande intelligente e versato in quell'arte Apostolo Zeno, anche la posterità di loro parlando li chiamasse *i due grandi maestri*.

Il Zarlino, che s'acquistò soprannome di *famoso Restauratore della musica in tutta Italia*[126], come prima Guido Aretino erane stato proclamato il *Padre*, fu veramente meglio che immaginoso compositore, trattatista profondo; e come tale avremo a suo tempo a intrattenerci nuovamente di lui fra gli speculatori e metodisti.

Nonpertanto, siccome la Società dilettante del Bardi e del Galileo criticò aspramente le nuove forme ricercate e severe di quel matematico, e diede la palma delle gradite invenzioni al confratello fiorentino Girolamo Mei; e siccome la fama del cantore Clodiense non superò di molto il suo tempo, mentre qual trattatista vive immortale; io segno di lui anche fra i trovatori un dovuto ricordo.

Zarlino dunque sortiva i natali in quel lido che attesta le famose isole Elettridi, nell'anno 1517. Colle scienze teologiche coltivò le matematiche e la musica, ed avido di vasto campo al suo ingegno e della conversazione degli eruditi, trasferì il suo soggiorno nella regina dell'Adriatico nel 1541, ove non tardò brillare per le sue cognizioni e destare ammirazione per le opere insigni di cui arricchì la letteratura e le arti. Si strinse quale discepolo e amico al fiammingo Adriano Villaert, che era maestro alla cappella di S. Marco, ed al cantore e organista famoso Gerolamo Parabosco, seguace di quel prete Giorgio pur di Venezia primo inventore del chiesastico istrumento, per convalidare viemmeglio i suoi studj colla sperienza; chè già egli avea

manifestata una grande dottrina ed avea dati tanti di que' precetti musicali che in parte andarono perduti e in parte si conservano come tesori. Senonchè compose allora anche musica e trovò nuovi canti.

Nelle straordinarie feste della Repubblica del 1571, per la vittoria di Lepanto, emersero le composizioni del Zarlino, fra le *fatte musiche e i concerti inauditi*, ricordati dal Sansovino[127], e dal Bayle[128].

In altre feste date nell'occasione sopra citata che Enrico III re di Francia, reduce dalla Polonia, visitava Venezia, fu cantato un dramma che il Zarlino dava fra i primi alle scene d'Italia.

Dalla cappella di S. Marco, dov'egli fin dal 1563 era divenuto maestro, le nuove sue messe, salmodie e motetti passavano a deliziare le chiese delle vicine e lontane provincie.

Un *saggio di modulazioni a sei voci*, ed una *messa a quattro*, furono ammirati specialmente, ed elogiati dal Salines, dal Bettinelli e dal Martini.

Colle sue ricerche e co' suoi trovati, se per la musica egli fu detto *restauratore*, ai riguardi del canto io posso chiamarlo il *precursore* della scuola veneta.

I cantori che vissero con lui fino alla fine di quel secolo in cui egli visse[129] poterono fondarsi sopra una serie di ottimi studj e di osservazioni feconde da riconoscervi in gran parte la loro celebrità.

Avendo fatto sopra osservare, che nelle scuole riformatrici del secolo XVI, la veneziana, più pel fatto che per la fama si può dir precedesse quella fiorentina, o almeno, per rincontro de' genj, di pari passo procedessero entrambi, abbiamo annoverati molti trovatori e novatori di canti, e le vaste raccolte delle nuove composizioni di cui s'arricchiva Venezia. Ma non si potrebbe immaginare quanti fossero i trovati e i ricercatori del seguito secolo, quante le prove ritentate specialmente nella città ispiratrice, e dirò quasi, quante fossero le fatiche e gli agitamenti di gestazione del nuovissimo canto, se non accennassi alcuni altri contemporanei al primo gran movimento veneto-fiorentino, che andar non possono dimenticati; e quindi, almeno i più noti seccentisti, che dopo i sommi di cui a parte discorreremo, soltanto a Venezia composero.

Antegnati Costanzo,	autor di madr. a 4 voci,	Ven.	1571.
Agostini Lodovico,	autor di madr. a 4 voci,	»	1572.
Anerio Felice,	autor di madr. a 5 voci,	»	1586.
Asola Giov. Matteo,	autor di madr. a 4 voci,	»	1593.
Baccusi Ippolito,	autor di madr. a 6 voci,	»	1579.
Balbi Lodovico,	autor di madr. a 5 voci,	»	1589.
Bianco Pietro Ant.,	autor di madr. a 4 voci,	»	1582.
Cipriano Annibale,	autor di madr. a 4 voci,		1575.
Donato Baldassare,	autor di madr. a 4 voci,		1568.
Dorati Nicolò,	autor di madr. a 6 voci,	»	1579.
Dall'Arpa Giovanni,	autor di canz. nap. a 6 voci,	»	1570.
Ferretti Giovanni,	autor di canz. nap. a 6 voci,		1581.
Fiesco Giulio,	autor di madr. a 5 voci,	»	1554.
Gardano Angelo,	autor di madr. a 5 voci,		1579.
Giovanelli Ruggiero,	autor di madr. a 4 voci,	»	1598.
Dalla Gostena Gio. Batt.	autor di madr. a 4 voci,		1582.
Ingegneri Marco Ant.,	autor di madr. a 4 voci,		1578.

Manara Francesco,	autor di madr. a 4 voci,		1555.
Masotti Giulio,	autor di madr. a 5 voci,	»	1583.
Mazzone Marco Ant.,	autor di canz. nap. a 4 voci,		1570-91.
Merulo Claudio,	autor di canz. nap. a 4 voci,		1579.
Molino Antonio,	autor di canz. nap. a 4 voci,		1563.
Di Monte Filippo[130]	autor di canz., 8 lib. a 6 voci,		1569-82.
Marenzio Lucca,	autore di canz. nap. in sorte, a 6 voci,	»	1585.
Nasco Giovanni,	autore di canzoni in sorte	»	1557.
Petrino Giacomo,	autor di madr. a 4 voci,	»	1583.
De-Ponte Giac.,[131]	autor di madr. a 4 voci,		1567.
Pordenon Marco Ant.	autor di madr. a 4 voci,	»	1580.
Primavera Gio. Leonardo,	di canz. napol.,	»	1570.
Renaldi Giulio,	di canz. nap. e madr. a 5 voci,	»	1576.
Romano Aless.	di canz. nap. e madr. a 5 voci,	»	1565.
De Rorè Cipriano	di canz. nap. e madr. a 5 voci,	»	1576.
Rosso Gio. Maria	canz. nap. e madr. a 4 voci,	»	1567.
Ruffo Vincenzo	canz. nap. e madr. a 4 voci,	»	1560.

Sabino Ippolito	canz. nap. e madr. a 5 e 6 voci	»	1579-86.
Spontoni Lodovico	canz. nap. e madr. a 5 e 6 voci	»	1587.
Stabile Annibale	canz. nap. e madr. a 5 e 6 voci	»	1586.
Stivori Francesco	canz. nap. e madr. a 5 e 6 voci	»	1570
Striggio Aless.[132]	canz. nap. e madr. a 5 e 6 voci	»	1569.
Tigrini Orazio	canz. nap. e madr. a 4 voci	»	1573.
Da Udine Girolamo	canz. nap. e madr. a 5 e 6 voci	»	1574.
Vecchi Orazio	canz. nap. e madr. a 4 voci	»	1581.
Zappasorgo Giov.	canz. nap. e madr. a 3 voci	»	1578.
Zuccarini Gio. Batt.	canz. nap. e 12 sonetti a 3 voci	»	1586.
Zacchino Giulio	di canz. e madr. in sorte	»	1573.
Gabrieli Andrea	di canz. e madr. in sorte		1580-1607.

Da quest'ultimo, veneziano, che spinse il concerto de' canti fino a 16 parti, e dal nipote suo Giovanni più rinomato, si può dir s'apra l'epoca de' veneti compositori del 1600; quindi l'Asola suddetto varia la sua maniera verso questa epoca, e nel 1624 porse madrigali nuovissimi.

Procedono in questo secolo:

Botturini	autor di cantate in sorte,	Venezia

Mattia,			1600.
Rossi Salomone,	autor di madrig. a 6 voci,	Venezia	1610.
Freddi Amadeo	autor di madrig. a 5 voci	»	1614.
Rubini Nicolò	autor di madrig. a 5 voci	»	1615.
Musso Giulio,	autor di concerti in sorte	»	1619.
Zacconi Luigi,	autor di cantici sacri,	»	1620.
Monteverde Claudio,	autor di concerti guerrieri e amorosi,	»	1622-28.
Miniscalchi Guglielmo,	autor di arie,	»	1625.
Tarditi Orazio,	autor di madrig. a più voci,	»	1633.
Pozzi Luigi[133],	autor di concerti in sorte,	»	1654.
Grossi Carlo,	autor di cantate la *Cetra d'Apollo* e la *Romilda*	»	1673.
Vitali Giovanni Batt.,	autor di *capricci per camera*	»	1683.
Vinaccesi Benedetto,	autor di canti per camera	»	1692.

Concorrevano quindi a Venezia trovatori di canti da ogni parte d'Italia, fra quali all'entrare di quest'epoca notansi l'Ancino di Roma; poi il Peri da Firenze, e Sigismondo d'India da Milano, autori di *nuove Musiche*, ambi a Venezia nel 1609; il Leardini da Lombardia; lo Scarlatti giovane da Napoli[134]; anche il Vedelot e Gerò di Francia che composero quivi italianamente nel 1629.

I patrizj, mecenati sempre a Venezia, aprivano le loro sale ai musicali ritrovi, non meno che i signori fiorentini, e nelle villeggiature che aveano allora in

Murano non ultime delizie erano i canti.

Trifon Gabriele, Andrea Navagero, Giovanni Priuli, accoglievano poeti, filosofi, musicisti. Anche Domenico Venier, uno de' men cattivi rimatori di quell'età, teneva aperta la sua casa a lieto convegno; ed ivi con una Francesca Bellamano vi cantava note di amore la bella ed infelice Gaspara Stampa.

In casa Zantani cantavano il suddetto Parabosco di S. Marco e Francesco Bonardo da Perisone.

La Villa dei Contarini, a Piazzóla, poteva dirsi un vero conservatorio, a cura e spese di quella nobile famiglia veneta in bella fama sostenuto. Ivi due teatri, una raccolta de' più rari istrumenti musicali[135], le composizioni migliori degli antichi e contemporanei, le esecuzioni più variate ed eleganti dell'epoca. Narrò il dott. Piccioli nell'*Orologio di Piacere*, ossia raccolta delle feste date dal Procuratore Marco Contarini, a Piazzóla, per la visita del duca Ernesto di Brünsvick, vescovo di Osnabrück (1630), che vi cantarono perfin trecento donzelle; e v'erano famigliari Scarlatti e Stradella.

Maria di Jacopo Robusti, detto il Tintoretto, oltrechè nella pittura del padre, educata nell'arte musicale da Giulio Zacchino, quando le ombre della sera le faceano deporre il pennello valente, lasciava sentire l'argentea voce dalle finestrate del gotico suo palagio; e gli allievi della scuola paterna coi neri abiti di velluto schietto e succinto, s'intrattenevano ancora sul campo dei Due Mori alla Madonna dell'Orto, sotto ai veroni del loro Santuario, dove la genial pittrice in onesta ragunanza cantava, accompagnata dal frate Zacchino cantore e sonator di San Giorgio. Quanta poesia!..

Coalizione e diramazione delle Scuole d'Italia. — Splendore della Veneta. — Scuola Francese. — Apostolato Italiano all'Estero.

La scuola Veneta del canto adunque, sorse coi Gabrieli nel tempo stesso che negl'altri grandi centri d'Italia tanti bei genj riformavano i canti: Andrea, nato in *Canaregio* nel 1520, e Giovanni nipote, verso il 1550; ambidue organisti della Serenissima Repubblica, compositori di concerti, oratorj, e madrigali. Ma il vero fondatore di questa Scuola e quivi primo maestro di bel canto, è Giovanni; che, coi suoi *ricercari*, nuovi di forma, e sempre esprimenti ed eleganti, segnò una notabile diversità dalla scuola romana tanto celebre allora; la ruppe colle convenzioni della precedente turba di madrigalisti; e togliendosi dalle cantilene troppo austere e monotone, che quali *motetti a quattro voci* scritti aveva a quel tempo in Venezia anche il Zacchino, nelle istesse composizioni destinate a decoro del tempio e ne' mottetti rivolti alla manifestazione della fede, infuse quella certa vaghezza che traeva dall'aria libera delle romantiche sue lagune.

Lo si disse talvolta scorretto, perocchè il genio non si sommetta sempre egualmente alle regole imposte, manifestando la sua natura ai limiti avversa; ma gli stranieri più giusti allora dei medesimi compaesani, e ancora non arditi tanto da censurare l'italo canto, lo difesero; i principi alemanni s'onorarono onorando il grande maestro.

Giorgio Grüber che gli professava speciale amicizia, e che fu depositario d'alcuni frammenti delle sue composizioni, li riunì religiosamente, e con altri di celebre allievo li pubblicò a Norimberga nel 1615, sotto il titolo: *Reliquiae sacrorum concentum Joa. Gabrielis et Joa. Hassleri utriusque prestantissimi musici, et aliquot aliorum praecellentium aetatis nostrae artificum motettae*.

L'Italia ben presto s'avvide de' frutti copiosi delle Gabrieliane sementi in quella scuola di cui Zarlino, Monteverde, Croce, Carissimi, offersero modificazioni sempre più belle, infino agli *Estri* sublimi dell'insuperato Marcello.

Che se la Scuola romana tenne per molto tempo soggetta alle sue maniere quella diffusa in Napoli, come ho detto, quasi a ramificazione della prima, la Veneta scuola che meglio arieggiava alla drammatica inclinazione de' lirici fiorentini, non frappose lungo intervallo ad allearvisi; e fin da quegl'ultimi anni del secolo XVI troviamo alcuni di que' musicisti da noi accennati, giocondamente radunati in Firenze e intesi alle geniali loro riforme, li troviam dico, associati ai Veneziani per la propagazione delle nuove idee e l'insegnamento del canto all'espressioni drammatiche riconsacrato.

Dei fiorentini, Jacopo Peri che avea appreso a cantare da un Cristoforo Malvezzi di Lucca, si fà, verso l'anno 1600, maestro di cappella al servigio del Duca di Ferrara, e quindi alla corte di Firenze, innanzi alla quale, e precisamente per gli sponsali di Enrico IV di Francia con Maria dei Medici, fu rappresentata la prima opera, *L'Euridice* sua, composta in unione agli amici suoi Caccini e Rinuccini, sotto i quali nomi è anche trascritta[136].

Claudio Monteverde, de' veneziani, ed il Viadana, nell'epoca stessa, con rapidi progressi perfezionano il nuovo metodo introdotto dal Croce, e convengono tutti allo sviluppo delle azioni musicate e nel serio e nel buffo coll'uso dei recitativi: ridestano così un sentimento appassionato; arricchiscono il canto d'inusitate espressioni. Quindi, come vedemmo, Giulio Caccini ed Emilio Cavaliere, a Firenze, concorsi alla creazione, troveremo ben tosto Gian Giacomo Carissimi da Venezia, e Alessandro Scarlatti di Napoli, a contribuire sulle orme di quelli alla formazione ed al perfezionamento del *dramma musicale*.

Già nel 1649 in una nuova opera fatta a Venezia da Cavalli intitolata *Giasone*, trovansi le prime arie corrispondenti nel senso e nello spirito del dialogo.

Non più inceppati e imitatori, ma liberi nelle lor fantasie, dalle declamate note e dalle graziose modulazioni, cominciano que' compositori a far oscillare dalle voci dei loro cantori quelle espressioni che valgono la potenza degl'atti e l'arcano del sentimento.

Non resistono gl'italiani a tal commozione, e nelle istesse maestose vôlte del Vaticano, la passione che s'era tenuta rintuzzata ed occulta, si sprigiona e si manifesta nel canto.

Nè ormai v'ha più rischio che le confusioni di strano linguaggio e l'aberrazione de' sregolati pensamenti, inducano la esclusione dal tempio cattolico, per quella guisa che da quel d'Israele furon cacciati i profanatori: che nella scuola rigenerata dal Palestrina e da questi lasciata a Bernardino Nannini, succedea il dotto Vincenzo Ugolini (1593), prima ancor della morte del primo maestro; e fra gli allievi dell'Ugolini, sorgeva un Gregorio Allegri, della casa de' Corregi, nato a Roma nel 1580, il celebre autore del *Miserere*; fondatore insieme al Boccherini della *musica istrumentale da Camera*; e un Aguzzani pure alla romana cappella maestro, che concertava nuovi salmi sullo stile medesimo.

Fiacchi diventavano ormai i madrigalisti romani, capo dei quali era stato Verardo Marcellino al principio del secolo[137], che finiva con Boschetti Jeronimo, 1594, ed Ancino Giovenale, 1599.

E nella medesima antica e rigorosa chiesa Ambrosiana, nella illustre Cappella milanese, dove Carlo Borromeo ammise i fanciulli allettandoli col canto a riunirsi alla scuola delle religiose dottrine, un famoso Gabuzio accomodava modernamente molte modulazioni delle ambrosiane salmodie; ed il suo successore Vincenzo Pellegrino, non solo i nuovi canti di Giulio Cesare Gabuzio, ma d'altri prestantissimi cantori che quella cappella in ogni tempo accolse e protesse, in nuovo ordine raccolse e con miglior metodo ridusse. Laonde i prefetti di quella metropolitana impresero nel 1619 una prima e splendida edizione di tali canti accomodati, divisi in quattro parti secondo le varie stagioni, dedicandola poi al cardinale Federico di quella chiesa noto arcivescovo zelantissimo. Della cui cura anche pei rituali canti, e della natura dei canti medesimi, e sulla riputazione della milanese cappella, spande in brevi parole ampia luce la lettera con la quale il rettore e i deputati della vener. Fabbrica, nel 20 decembre 1675, dal Campo Santo di Milano, quella collezione impresa da Giorgio Rolla, all'illustre antistite ed al pubblico completamente porgevano.

«Godeva lo Sposo divino vedere la di lui Sposa fra mezzo a musici chori, anzi parendogli ella stessa un'armonia animata, invitandola a piamente e soavemente cantare, le replicava quelle voci: *Sonet vox tua in auribus meis; vox enim tua dulcis* (Cantic. c. 2). Corre il vegesimo secondo anno, che V. E. è sposata alla Chiesa milanese; stimo perciò le aggradirà sentire in armonioso

concerto le lodi della sua Sposa, la di cui voce non soletica l'orecchio, se non per isvegliare l'animo alla divozione. Quindi è, che quel gran vescovo, e dottore di S. Chiesa Agostino confessa, che nello stesso Tempio maggiore della Chiesa milanese, udendo le voci allegre e sonore di chi lodava il sommo Creatore, sentivasi talmente intenerire gli affetti, che gli cadevano da gli occhi abbondanti le lagrime, onde esso medesimo persuadeva tal consuetudine di porgere ossequioso tributo di lode a Dio: *ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat* (Confes. lib. 10, cap. 33). V. E. ha poi aggiustato questo musico concerto con tale temperamento e moderazione, che è cosa singolare della Chiesa milanese il sentire una musica grave, e non molle, che vale bensì ad eccitare la pietà, e non a lusingare i sensi. Fra questi suoni e canti non mancherà questa Chiesa di pregare Iddio, che le conservi longamente il suo Arcivescovo, al quale bacciando la sagra porpora facciamo humiliss. riverenza[138].»

Tornando a Roma, nella scuola ivi ormai tanto fiorente, vôlto non ancora un secolo dal Palestrina, un altro genio s'insedia; ed è il Carissimi, che nel 1649, introduce anche nella cappella ponteficia e nel collegio tedesco di Roma, il nuovo canto e lo regola e lo perfeziona.

Benchè nato in Venezia nel 1582, tempo delle grandi novazioni musicali, non si può dir giustamente che di queste egli sia stato l'esagerato fautore o l'imitatore servile, come avviene di vedere sovente a seconda degli andazzi o a seguito de' grandi rimurchiatori. Egli sentì, è vero, la inclinazione della sua epoca, ma fu genio libero e indipendente, e le sue maniere spontanee e tutte sue; per cui si può dir che appartenga anche il Carissimi ai genj creatori.

Infatti mostrò anch'egli come la bell'arte, più che allo studio, all'innato sentire debba i suoi trionfi. Egli non s'angustiò fra i tirocinj de' metodi e de' sistemi; la sua gioventù non allibì fra i calcoli e le ricerche, fra gli stenti di tutto trarre dalle altrui dottrine; Carissimi si fè da sè; per la sua fantasia fu maestro, più che per lo studio.

Col suo naturale buon senso perfezionò il nuovo modo recitativo che era stato inventato da Peri e da Monteverde; alla parte del basso diede un andamento più regolare e un certo ritmo; fu il primo che compose *Cantate* in vece dei soliti madrigali, e vi spiegò un'insolita grazia e verità d'espressione, facendole sostenere da semplice e purissima armonia.

Fra questi veri *Canti Carissimi*, porta il vanto il *Giudizio di Salomone*; ma in tutte le sue cantate uno stile soave vi fluisce, vi brillano motetti mirabili, domina una semplicità che è il carattere eterno del bello.

Un altro valente di quel tempo lodando il maestro Carissimi, sclamava: *quanto è difficile giungere a tanta facilità!*

Il Lulli imitandolo, portò la musica italiana e le maniere del gran maestro in Francia, attorno quel tempo.

Fino allora i pochi e deboli compositori francesi perdeansi nell'antico stile, e fuori del paese loro passavano ignorati.

Il padre Merçenne, ricercatore di quel tempo, dichiarando le difficoltà che gli si opponevano, che *Ercole non avrebbe potuto superare*, e dimostrando consistere la principale nella mancanza d'ogni criterio per prescrivere leggi certe e norme sicure per compor buoni canti *fuori del genio*, confessa che di tutti i musicisti che allora componevano o cantavano, uno solo riscontrava fra i Galli che sapesse adornare il soggetto propostosi con belli e graditi canti — *unus Guedronius, uti nunc illius gener soli in Gallia cantus pulcherrimos fecisse, censentur*[139].

Merçenne medesimo con tutta l'arte sua, e De Coussu altro compositore del suo tempo, non sapeano che copiare cattivi tipi e imperfetti. Altro erudito musicista rettore della reale Cappella di Parigi nel 1600, Eustachio De Caurroy, cantava e scriveva *more veteri Guidonico*.

Lulli italiano, fu il primo che belle forme di canto in Francia introdusse. Aveva il genio coll'arte. Scrivendo la *Psiche*, egli inventò di trasportare nell'opera la *fuga* usata da prima soltanto ne' canti chiesastici; ridusse il *recitativo secco*, o *dialogo galante e buffo* del Peri e del Carissimi, a *recitativo cantabile*, ovvero articolazione modulata, dandone i primi saggi nella sua *Armida*.

A Parigi la Scuola di Lalande non era allora scarsa di meriti nè scevra di plausi, perchè andava appunto informandosi de' nuovi modi italiani; ma quivi era precisamente il caso dello stento degli imitatori, e lentissimo e forzato ne era il procedere; come a nave cui il vento è negato, mancava oltr'alpi la ispirazione.

Si ricorse a maestri italiani, e questi vi fecero buone prove; ma i frutti proporzionati sempre ai terreni ed al sole.

L'impulso fertilizzava meglio nel campo istrumentale della Scuola francese, che non fosse in quello cantabile; ed il Campra, successore al Lulli, dovea secondare le disposizioni degli allievi di questi, e di Rameau specialmente a quella parte della musica tanto inclinato.

Questo fu testimoniato dagli scrittori francesi medesimi e dal Rameau istesso.

Un grande spirito contemporaneo ai due musicisti, ambi li descrisse dicendo che, *Lulli parla al cuore, Rameau all'orecchio*.

E quest'ultimo, già scolaro dell'organista Marchand, e non mutato dagli esempj degli italiani, per cui aveva anche viaggiato nel paese del sentimento, raffermava colla sua curiosa espressione «datemi la Gazzetta d'Olanda ed io la metterò in musica.»

Anche il celebre Ab. Perrin, compositore che insieme all'organista Cambert fu il primo ad imitare le melodrammatiche invenzioni italiane, dopo quasi un secolo, ingegnandosi appunto nel 1671 a formare quella specie di dramma musicale che fu la *Pomona*, ed altre tre composizioni che possono dirsi in vero le prime francesi che all'opera assomigliano, anche il Perrin allora tanto vantato e meglio stipendiato, ottenuto che n'ebbe il privilegio dal re (1669), ossequiosamente lo cesse a Gian Battista Lulli (1672) «che in Francia avea perfezionata l'*Opera*, il più grande sforzo e il capo-lavoro della musica — che possedeva l'arte mirabile con una varietà maravigliosa, melodie ed armonie incantevoli — i cui canti sono sì naturali e insinuanti, che si ritengono in mente per poco che s'abbia di gusto e di disposizione.»

La Fontaine l'apprezzò anche se offeso; e se Molière l'invitò talvolta *a far ridere*, era perchè «sopra una specie di barella grossolanamente composta di vari rami d'alloro, portata da dodici satiri, gli compariva un picciol uomo, di brutta ciera, con occhietti orlati in rosso, e un esteriore assai negletto; giocondo, bizzarro, inquieto; che spezzava i violini sulle spalle a chi anche di lontano stuonasse in fra l'orchestra che lo circondava, per poi compensarlo del prezzo dell'istrumento ed abbracciarlo se confessato avesse o emendato l'errore; e che infine si rompeva le gambe battendo il tempo colla sua propria canna, per le quali battiture se ne moriva.»

Questo curioso tipo, gli stranieri storici lo vantarono musicista francese! nato a Firenze nel 1633, al servizio di M.lle di Montpensier, amico di Luigi XIV, marito alla figlia di Lambert buon musico, e morto a Parigi nel 1687, lasciando molte e grandi opere, e molti figli che camminarono di lontano sulle sue tracce.

Con tanta semplicità e buonafede, anche quel bell'umore di J. J. Rousseau, che di mala fede accusa il Bontempi per aver chiamato *Perugino* il De Muri in luogo di Parigino, dopo di aver detto che quasi tutte le introduzioni delle opere francesi sono formate su quelle di Lulli, parlando appunto *des Ouvertures*, aggiunge, che queste servirono di modello a tutta l'Europa, e che l'Italia ricorreva alla Francia per tali introduzioni. « — Anzi vidi, egli scrisse, molte vecchie opere italiane portanti in fronte un'Ouverture di Lulli: del che, in oggi che tutto s'è cambiato, non convengono gl'italiani; ma il fatto non cessa d'essere certissimo — che si servirono del genio di questo grande francese!»

Il fiorentino esaltato da Luigi XIV, e dalla nazione francese adottato e glorificato come rara conquista, poco o nulla aggiunse per altro al canto che esisteva al suo tempo, alle maniere cioè e al fraseggiar di Carissimi, alle arie del Cavalli; onde fu detto che il suo genio era quello della lingua galante del secolo, alla cui bella declamazione concorse rivestendola delle note tolte al sentimentalismo italiano; proponendo qualche bel portamento e permettendo frequenti trilli alle voci da lui scelte in Linguadocca, e all'agile gola della Rochois speciale interprete della sua *Armida*.

Nè si scostarono granfatto dalle maniere dell'ammirato Lulli i suoi successori, fra quali il Campra e il Rameau.

Andrea Campra, benchè d'origine italiana, era nato ad Aix, nel 1660; maestro alla cappella de' Gesuiti e di Notre-Dame di Parigi; sortì nel 1697 col suo logico ed acclamato recitativo *L'Europa Galante*, e di tal genere compose diverse altre operette, e musicò forse il primo le *Feste* ed il *Carnoval di Venezia*.

Anche il suo coetaneo Enrico Desmarets parigino, dapprima cantore alla corte, poscia vagante in Ispagna, sparse buoni mottetti, e scrisse l'*Ifigenia* poi ritoccata da Campra.

Primo poi che, intorno a quel tempo, ebbe l’arte di solleticare il gusto d’ambo le nazioni italiana e francese, e di riunire i loro suffragi, quasi sempre opposti in materia di musica (scrisse un altro letterato francese), fu il grande musicista italiano Corelli.

Era il tempo infatti del rinascimento della musica, e degli attriti inseparabili dalla gran novazione.

Claudio Goudimel, mediocre musicista della Franca-Contea, era stato ucciso a Lione nel 1572, da alcuni cattolici, che per le solite superstizioni facevansi merito di spandere sangue, i quali gli fecero crimine l’aver musicato i Salmi di Marot e di Beze.

Orlando Lassus di Berg, che scrisse pure *Liber Missarum*, e in pari tempo *Patrocinium Musarum*, *Theatrum musicum*, *motetarum et madrigalium* etc., era stato considerato alle corti di Francia, d’Inghilterra e di Baviera, meglio che Orfeo ed Anfione, il consolatore del nojato mondo — *Hic ille Orlandus*, Lassum *qui recreat orbem*. — E colmo d’anni e d’onori era morto in Monaco nel 1594.

I Paesi-Bassi, secondo Du Bos, per alcuni mediocri musicisti, si disputavano il merito delle più belle composizioni.

Convenne Rousseau, che nel tempo in cui l’Italia era imbarbarita, ed anche dopo il rinascimento delle altre arti, le quali tutte l’Europa a lei deve, la musica più tardiva, non avea potuto prendervi facilmente quella purezza di gusto che dappoi si vide brillare. E a dimostrazione la più convincente, rimarca il fatto che per lungo tempo vi fu una medesima musica in Francia e in Italia e che i musicisti delle due contrade comunicavano famigliarmente fra loro, non senza però che si potesse riconoscere nella francese i germi di quella gelosia che è inseparabile dalla inferiorità.

Aggiunge siccome prova, che il medesimo Lulli, allarmato dall’arrivo in Francia del Corelli, il quale non possedeva soltanto l’abilità delle cadenze, ma la nuova e vera melodia, s’affrettò di farnelo allontanare; il che gli riuscì tanto più facilmente, in quanto che Corelli era più grande, e per conseguenza men cortigiano.

Notasi pure nella *Lettera sulla Musica francese*, del prelato osservatore filosofo, che «l’Ab. Du Bos ebbe molto a tormentarsi per far l’onore ai Paesi-

Bassi del rinnovellamento della musica; e che ciò potrebbe anche ammettersi se si dasse il nome di musica a un continuo ripieno d'accordi: ma se l'armonia non è che la base comune, e la melodia sola costituisce il carattere, non solamente la musica moderna è nata in Italia, ma avvi qualche ragione di ritenere che in tutte le lingue viventi, la musica italiana è la sola che possa esistere realmente. Al tempo d'Orlando e di Goudimel, si facea dell'armonia e de' suoni; Lulli vi aggiunse qualche cadenza; Corelli, Buononcini, Vinci, e Pergolese, sono i primi che abbiano fatto vera musica.»

E Corelli, che fregiava il bel genio con tale amabilità di carattere e sì rara modestia, che parea dimenticasse interamente i suoi meriti, nel paese stesso in cui si vedea tanto stimato, non ebbe la smania di dirsi francese, come tanti italiani all'estero per meglio conciliarsi le simpatie, e come il bisbetico suo rival fiorentino soffriva che lo togliessero all'onor della patria, e che altri dell'italiano suo nome facessero Lully, quasi a fama più risonante.

Egli stimò Lulli, e non intese lo stile francese, nè le straniere adulazioni[140]. Morì a Roma nel 1733, lasciando principale erede delle sue dottrine il Tartini.

E a Roma perfezionavasi in quel tempo il Duni, destinato esso pure, come Lulli pel dramma lirico, a creare in Francia il comico canto; del quale italiano a Parigi, diremo con quei del suo secolo.

Oltre al Lulli, il Campra, ed il Corelli, furono apostoli musicali in Francia, intorno a quel tempo (1623), i Rossi.

Prima un Michelangelo, quindi un Luigi, e per terzo l'abbate Francesco di quel nome, furono celebrati compositori di canti; ma quello cui specialmente l'arte deve un più rapido progresso, e pel quale i modi cantabili in Francia subirono un'immediata riforma, fu Luigi Rossi.

Questo geniale cantore del diecisettesimo secolo, portò per primo i madrigali ad una voce introdotti dal Caccini e le cantate del Carissimi che esordirono il dramma musicale *da camera*, alla forma di vere *arie*, riformando le strofe o *couplets* dei francesi allora usate.

Erano queste certe cantilene e parti dei vaudevilles composte sopra versi d'un'eguale misura, spesso ripetute, talvolta debolmente variate, sempre scolorite e monotone; onde Rousseau, accennando anche alle migliori, contenute nelle *Folies d'Espagne* e nelle *Vieilles Chaconnes*, ebbe a dire che

storpiano l'accento e la prosodia.

Le *arie* invece, delle quali al Rossi s'attribuisce il primo sviluppo, sono canti misurati, adattati alle parole giustamente «pezzi completi di musica vocale, che siano in un solo pezzo, o si possano dividere e separatamente eseguire, a solo, o a due e a tre voci, sono per così dire, la tela od il fondo sul quale pingonsi i quadri della musica imitativa; la melodia ne è il disegno, l'armonia è il colorito; tutti gli oggetti pittoreschi della bella natura, tutti i sentimenti riflessi dal cuore umano sono i modelli che l'artista imita; l'attenzione, l'interesse, il diletto dell'orecchio, e l'emozione del cuore, sono la fine di queste imitazioni. — Ond'è che una bell'*aria* soddisfa pienamente, resta nella immaginazione che se ne impadronisce e la ripete a volontà; la si eseguisce nel cervello tale qual la si intese; vedesi la scena, l'attore, se ne sente l'accompagnamento e perfino l'applauso, onde il vero amatore non ne perde mai la memoria. — Nelle arie, le parole non vanno di seguito e scorrono come nel recitativo; ma si troncano, si ripetono, si traspongono a piacere del compositore: non fanno una narrazione che passa; esse pingono un soggetto da vedersi sotto diversi punti di vista, o un sentimento nel quale il cuor si compiace, nè sa staccarsene; e le differenti frasi dell'aria non sono che altrettante maniere di riguardare la stessa immagine. Per queste ben'intese ripetizioni, una espressione che da prima non ha potuto commuovere finalmente vi scuote, vi agita, vi trasporta: — e quelle medesime *Roulades* (passaggi di più note sur una istessa sillaba) che nelle arie patetiche sembrano fuor di luogo, inducono quella espressione che un cuore invaso da un sentimento vivissimo rende sovente per suoni inarticolati meglio che per le parole: come la *Neuma* nel canto-fermo ammessa da Sant'Agostino per supplire, con una *confusa giubilazione* di canto a quelle parole che non si possano trovare degne di piacere a Dio[141].»

Tanta mirabile rivoluzione, descritta da Rousseau nella sua definizione delle arie cantabili, portò Luigi Rossi, variando il tipo melodico primamente dal Caccini proposto, determinandone, dirò così, le linee e i contorni rimasti ancora indecisi; lasciandone oltre a cento esempj più o meno belli, che si conservano nella Biblioteca di Parigi e nel Museo Britannico di Londra. Una di quest'arie specialmente, a voce sola, nominata *La Gelosia* «è un capolavoro tale, che in nessuna altra epoca è stato mai superato; tanto dal lato dell'espressione drammatica, quanto dal lato della forma melodica e la

sublimità dell’armonia[142].»

Jomelli poi ne compì lo sviluppo, dividendo l’aria in andante ed allegro, per la quale dupplice forma fu a lui attribuita l’invenzione di quella composizione completa che dicesi *Scena*.

Abbiamo veduto che al primo sorgere del dramma musicale *da camera* per opera dei veneziani maestri, e di quello *scenico* pei fiorentini, venne di seguito immediatamente il dramma *religioso* che prese il nome di *Oratorio*.

In questo stabiliva una differenza dagl’altri drammi la struttura sua, occupata tutta dai pezzi e dai cori e non interrotta dai recitativi, seguendo sempre il sistema specialmente accolto dalla chiesa di fondere l’antico col moderno stile.

L’*Oratorio* però fu preceduto dai *Concerti sacri*, come l’Opera dalle cantate o dai concerti di camera.

Viadana, maestro di cappella a Mantova nell’anno 1611, si può dire il primo che anche nella musica chiesastica abbia tentato di trar partito dal recitativo, rivestendolo di melodici modulati, e servendosi del *basso continuo* recentemente allora inventato.

I suoi celebri *Concerti sacri*, composti per uso della chiesa, fanno fede d’una immaginazione, che influì potentemente allo sviluppo musicale.

Rossi Michelangelo, concorse a tale sviluppo, e ingrandì il *Concerto* aumentandone le parti senza nuocere all’unità del concetto; legò assieme con gradita varianza arie, cori, duetti, terzetti, e fece tutto precedere da una introduzione, ma più estesa e sviluppata di quella immaginata prima dal Lulli, che dimostra realmente l’esordire della *sinfonia*, il cui primo saggio, benchè così umilmente comparso e quasi ancora nella semplicità dell’infanzia, rivendica il vanto all’Italia anche di quella invenzione istrumentale, che col nome di sinfonia fu poi argomento di belle prove ai nostri genj moderni, e venne a tanto studio elevata dagli stranieri.

Che se quel nome che accenna ad un concetto sinfonico interamente svolto, non si volesse ancor dare alle introduzioni del Rossi, non si negherà la formazione della *sinfonia* propriamente detta al Sammartini ed al Valmadrera, pur nostri, che furon maestri agli oltramontani.

Questo ingrandito e completato concerto del Rossi fu l'*Oratorio* intitolato *Erminia al Giordano*, e composto nel 1625.

Laudi imitò felicemente quella composizione nel suo *Santo Alessio*, 1634.

Ora, continuando sull'apostolato musicale italiano all'estero, e sui ricorsi delle straniere corti e cappelle ai nostri inventori, per arricchirle dei nuovi canti, gustare le riforme e tentarne la imitazione; mentre i modi del Lulli e del Rossi si famigliarizzavano a Parigi, a Vienna, introduceansi quelli dei mantovani Viadana e Monte Sinicelli.

Quest'ultimo continuando pel teatro l'opera riformatrice dedicata dal primo alla chiesa, componeva nel 1626 l'opera *l'Europa*, e la rappresentava in Mantova nella Accademia degli *Invaghiti*.

Trovandosi in questa ducale città il figlio dell'imperatore Ferdinando III, arciduca Leopoldo, ed assistendo a quella rappresentazione, si fece anch'egli *Invaghito*; e ne volle tosto la imitazione nella sua capitale. Da questa prima idea portata da Mantova, trae origine l'opera di Vienna, primo teatro in cui, al dire del Tiraboschi[143], fuori d'Italia si introdusse il dramma per musica.

Maestri e cantanti italiani popolarono subito il nuovo arringo, e si può immaginare di quale onore Baldovino di Monte Sinicelli abbia potuto gloriarsi.

Questo veramente fu il seme che generò l'opera anche in Alemagna, tentata subito da Riccardo Keiser in Amburgo, nel 1694, col suo *Basilio*, e quindi coll'*Imene* nel 1698, che non ressero però al confronto dell'opera italiana, la cui prevalenza ritardò a quei popoli di quasi mezzo secolo lo sviluppo dell'opera nazionale.

Tartini chiamato a Praga nel 1725 dall'imperatore Carlo VI, e quivi rimasto tre anni, rese da usura l'utile che avea ricavato dalle prime lezioni del padre Boemo organista, durante il suo soggiorno forzato in Assisi, ottenne i suffragi universali; diede consigli agli artisti tedeschi, a Stamitz specialmente, il quale dovea rappresentare la sua scuola a Mannheim, come Gairniés la rappresentava in Francia, onde fu detto il *Tartini francese*[144].

Anche Lalande venne a consultare Tartini in Italia; e vedremo poi fra i metodisti, nuovi stranieri del celebre maestro patavino imitatori.

Gian Filippo Rameau, nato dall'organista di Digione nel 1683, era pur venuto a istruirsi a Milano, e fattosi artista nomade in Italia, ne osservò i maestri, compose operette buffe assieme a Piron, e tornò agli organi di Lille di Fiandra e di Clermont d'Alvernia. Sortito poi dagli studiosi suoi ritiri nel 1722 per salire ai primi onori della corte di Parigi, riportò le rimembranze italiane in quanto di bello ebbesi a riscontrare nel *Sansone* musicato sulle parole di Voltaire, il quale aveagli dato il primo libretto per averlo sentito cantare al clavicembalo nell'*Ippolito* sui versi dell'Ab. Pellegrini, nelle *Indie Galanti*, ed in *Castore e Polluce*, sulle quali opere principalmente fabbricò la sua fama[145]. La scienza confessava egli medesimo averla appresa prima dagli augelletti delle foreste d'Alvernia, indi dai cigni d'Italia.

Gli Agricola, nella cui famiglia s'annoverano maestri fin dall'anno 1450, insegnarono successivamente il canto in varie cappelle d'Alemagna nel 16.º e 17.º secolo.

Carlo Valgulio bresciano riproduce la sua traduzione e i commenti alla *Musica* di Plutarco, in Parigi nel 1514.

Gli Adriani, il primo dei quali nominato Francesco era maestro in Roma al tempo dell'Ugolini (1593), trovansi registrati fra i capi cantori di Parigi e di Liegi fino al 1750. — A Liegi, un Giovanni Cicogna era stato maestro nel secolo XIV.

Vincenzo Albrici di Roma, verso il 1650 è già maestro in Svezia e in Sassonia.

Fra Luigi Zacconi monaco Agostiniano, di Venezia, dirige e riforma i sacri canti in Baviera, intorno al 1600, dove Orlando di Lassus avea poco prima imitati quelli del Palestrina; e scrive la celebrata opera «*Pratica di Musica utile o necessaria sì al compositore per comporre i canti suoi regolarmente, sì anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili.*» Divise questo lavoro in quattro libri, nei quali si tratta: *delle cantilene ordinarie, de' tempi, de' prolationi, de' proportioni, de' tuoni, della convenienza di tutti gli strumenti musicali*; e di ritorno a Venezia nel 1619, quivi la pubblicò. In altra edizione (1822) viene indicata siccome trattante «*de' contrappunti semplici ed artificiosi da farsi in cartella ed alla mente sopra canti fermi, e doppj d'obbligo e non conseguenti: come si contessino più fughe sopra i predetti*

canti fermi ed ordischino cantilene a due, tre, quattro, e più voci.»

Abaco Evaristo di Verona, si trova in Baviera, pochi anni dopo (1650), che continua e perfeziona la scuola di Fra Zacconi.

E alla fine di quel secolo, Nicola Porpora della bella schiera de' napolitani maestri all'estero, già comincia brillare colla sua rinomatissima scuola di canto a Dresda, a Vienna, ed in Londra; ammirato dai celebri musicisti che sorgeano ad illustrare rispettivamente quelle capitali, Hasse, Händel, ed Hayden.

L'amico di Porpora, Antonio Lotti, già cantore contralto di Venezia, lo si trova maestro della cappella allora cattolica di Annover, e compositore esso pure al teatro di Dresda, attorno il 1690, prima che concorresse in patria coi grandi veneti suoi contemporanei e magnificasse il suo nome sulla cattedra di Cavalli e di Legrenzi suoi maestri, che alla lor volta vedemmo, il primo in Francia e Germania, il secondo in corrispondenza colla scuola parigina di Lulli.

Pollarolo Carlo bresciano, diffonde a Vienna i suoi drammi musicati a Venezia, e vi scrive l'oratorio *Jefte* sullo scorcio del medesimo secolo. Indi Ziani Pier Andrea, celebrato veneto organista, è a Vienna maestro.

Carlo Pallavicino, allievo di Legrenzi, dagl'*Incurabili* di Venezia si trasferisce in Sassonia ove morì nel 1688.

Dopo questi, Baldassare Galuppi, è apostolo dei canti a Praga, a Londra, nelle Russie, a Vienna, dove stanca Metastasio a dettargli lirici versi.

Non è a dire se anche i Fiorentini, ch'ebbero il merito de' primi trovati nel drammatico canto, in estrani paesi passassero a far propaganda de' nuovi modi e riscuotere i primi plausi.

Il continuo movimento fratesco contribuì alla diffusione della riformata scuola; e infatti fin dal 1516, per opera di Aarone fiorentino, si trova formata una cappella in Rimini dove quel maestro era canonico, quindi una scuola sua propria in Roma, che (come alcuni asseriscono) si diramò poscia in Francia ed in Spagna.

Anche le frequenti emigrazioni che per cagioni politiche si ripeterono in quel secolo, trasportando da quel di Firenze e dalle terre circostanti il fiore dei

cittadini, che spesso spogliati d'ogni sostanza, e bisognosi presso a stranieri popoli, doveano ricorrere alla propria capacità per procacciarsi di che vivere, come pur troppo avvien sempre in tempi di tali sciagure; e specialmente le fughe e gli esigli causati dai tradimenti del 1530 in cui le libertà della Fiorentina Repubblica furono spente; influirono a popolare altri paesi di que' cantori e di quei musici che lungo le rive dell'Arno, ne' templi dell'Orgagna, e sulle mura di Michelangelo, ispiravano i liberi ricercari, le ballate poetiche, le canzoni guerresche.

Così vedemmo più di recente per le persecuzioni austriache in Italia, più estesamente vangelizzata anche pei canti l'ospitale Inghilterra.

I fuorusciti fiorentini, in gran parte, ricoverarono in Francia, alcuni nelle terre della Veneta Repubblica; e seco trasportarono le arti loro pregiate, fra quali la serica manifattura, i modi speciali del loro canto; e tanti in Francia, in Alsazia, e nel Vicentino si piantarono stabilmente, e tuttora riscontransi i nomi, le scuole e le famiglie; e non pochi scusarono i danni della perdita della patria, acquistando felice riputazione; come il Boccaccio notò, nella sua epistola a Pino de' Rossi, che «*assai nostri cittadini sono già di troppo più splendida fama stati appresso le nazioni estrane, che appresso noi*.»

Dalla chiara famiglia de' Fantoni venuti da Firenze in Francia co' fuorusciti, alcuni trattarono l'armi, altri esercitarono il canto e la musica; onde diverse scuole e varie città francesi ebbero maestri di questo nome, finchè s'incontra il celebre Nicola Fantoni, e Fanton per lo straniero accento, scrittore di mottetti e di salmi, in cui rivelasi la fantasia italiana sposata al gallico stile del Lalande, superato per altro in vaghezza e per le istrumentazioni condotte e riconosciute di miglior gusto. Prima maestro alla cattedrale di Blois, e a quel famoso reale castello, lo fu poi a la Saint-Chapelle, ove morì (1757).

De' suoi nipoti venuti in Italia, e precisamente su quello della Repubblica veneta (1769), parecchi Fantoni si distinsero nel culto del canto.

Progresso e svolgimento del Canto Drammatico. — Scuola Napolitana. — Rapido suo ingrandimento. — Precursori della nuova Epoca. — Compositori del secolo XVIII.

Ma io non discorro la serie tutta de' maestri italiani all'estero nei tempi delle prime scuole del canto drammatico; perocchè compresi in gran parte nel novero de' maestri di musica, torna impossibile il distinguere quelli che l'arte musicale nella piena estensione esercitarono, dai cultori speciali di quella parte che al canto si riferisce.

Nè io mi sono proposto di trattar della musica in generale; ma le fasi della scuola vocale, le memorie e lo sviluppo del linguaggio del canto io vò raccogliendo.

Inoltre il lento procedere delle scuole straniere, la povertà dell'antica loro storia, la debole e impotente imitazione della scuola italiana a cui tanti secoli confessarono l'assoluta primazia ed il pregio originale, mi riconducono ai vasti progressi del canto per l'impulso dei nostri maestri famosi che alle novità del secolo 16.º aggiunsero altre sorprese, continuando l'aurea catena de' primi classici, e apparecchiando i prodigi con cui dovea chiudersi il 17.º e aprirsi l'ultimo secolo.

Infatti dopo le risorte scuole del Palestrina, dei Gabrieli, e de' fiorentini, più che le persone degli insegnanti che varcarono i confini d'Italia a comunicare i nuovi trovati, giova attendere ai mirabili effetti della diffusione dell'opere e dei metodi degl'itali innovatori, allora che l'eco de' bellissimi canti risuonò per l'arie tutte dell'universo.

E qui mi si sfila dinnanzi la plejade degl'illustri maestri, che, come seconda legione non men sublime e più splendida, perfeziona l'opera de' primi genj; per cui il canto de' templi unisce alla maestà la poesia, e quello del mondo esprime il dramma e la commedia.

Veggo ricomparire in Venezia ispirata la sacra Musa col sorgere di Benedetto

Marcello, dopo l’anno felice di sua nascita 1686.

Il gentiluomo illustre d’avi e di memorie, che per volere paterno dovea educarsi puramente per la politica e la magistratura, era tratto invece irresistibilmente all’amore, alla musica ed alla poesia. Nel primo, una popolana fanciulla lo iniziò nelle dolcezze che s’appurano per la virtù, e si piacciono di mistero. Alla poesia la sua Venezia gli fu ispiratrice. Alla musica, negata essendogli ogni istruzione, e non bastando il mediocre Gasparini esercitante allora il contrappunto, provvide da solo il Marcello e bastò a lui interamente il suo genio. Ripeteasi così l’autodidattica sperienza per cui un secolo prima avea sorpreso Carissimi.

Nè in sè soltanto ricercò gli effetti della espressione e del sentimento riguardo allo studio suo prediletto, ma nella donna istessa del cuor suo, che amò esercitarla nel canto, e che sposò poi segretamente.

Meglio che dalle applaudite esecuzioni di un ricordato Antonio Zanetti, buon maestro e cantore della scuola veneta in quel tempo, io mi figuro il gentil veneziano pendere in estasi dalla voce della sua bella studiandone le soavi impressioni, come Abelardo trasfondeva col canto gli appassionati moti nel cuor di Eloisa; ma come questo non s’accontentava delle volgari parole, ei rinnovava il linguaggio melodico di David e di Salomone, e dalle labbra amate sentia ripetersi i baci della Sposa de’ Cantici e ne traduceva le dolcissime frasi coi nuovi modi del suo genio creatore.

Intitolò infatti i suoi Salmi *Estri Poetici e Armonici*; e come proprietà del genio felice è lo espandersi, facea gustare talvolta le sue melodie ad eletta compagnia che radunava nel *Casino de’ Nobili* da lui fondato in Venezia; e quindi in Pola dove la repubblica lo inviava provveditore, ed in Brescia ove morì nel 1739; mentre la patria lo proclamava, come il Palestrina, *sovrano de’ canti*; gli stranieri ammirati ricercavano le sue composizioni ormai rese famose; e Venezia assicurava l’onore della sua scuola.

La posterità accordò fra i veneti illustri monumento a — *Benedetto Marcello, che sapientemente ispirato espresse intero il concetto de’ Salmi e n’ebbe nome di Principe della Musica sacra* —.

Giuseppe Tartini, intanto, già del 1721 maestro alla cappella del Santo in Padova, e maestro anche in Venezia ad un Marcello fratello dello stesso

Benedetto, variava le stupende salmodie colle celebri sue sonate, e nello studio de' Marcelliani canti fondava il suo trattato musicale famoso.

Alessandro Stradella, il misterioso cantore, riempiva pur le Venezie delle sue composizioni lumeggiate dell'aria romanzesca della sua vita[146].

Sulle poetiche rive dell'altro mare d'Italia, non meno splendida rifulse la stella ai genj canori ispiratrice.

Come i Gabrieli a Venezia, a Napoli i due Scarlatti, Domenico padre ed Alessandro, costituito aveano e reso celebre il Conservatorio di S. Onofrio, gloriandosi fra gli altri di Leo e di Durante distinti allievi e alla lor volta maestri.

Il canto drammatico, di recente coltivato, e pur salito a mirabile sviluppo, serviva ancora a quel miscuglio di sacro e di profano, di favola e di storia, privo di buon gusto e d'interesse, sopracarico d'una musica ornamentale e bizzarra, che se valea a dinotare la scienza del compositore, nuoceva sensibilmente ai veri effetti dell'arte.

Alessandro Scarlatti, non trascurando nessuno de' trovati precedenti, attese a riformare il dramma musicale; ed in una sua opera, intitolata *Onestà ed Amore*, rappresentata nel palazzo di Cristina di Svezia a Roma, nel 1680, dimostrò ai poeti come valesse meglio assai toccare il cuore che la fantasia, ed ai compositori, come la potenza dell'arte consista principalmente nella melodia.

Da questa sua bella scuola originale e riformatrice, si può immaginare quali libere vie trovassero da spaziare gl'ingegni eletti de' suoi allievi.

Le melodie di Leo salentino furono cerche in Italia ed in Francia anche lungo tempo dopo ch'egli creandole s'era spento[147].

I primi veri espedienti insegnativi, e la vera scuola del *formato canto italiano*, fissano la loro origine col Leo e col Durante.

Durante napolitano, nato nel 1693, dal collegio musicale di Alessandro Scarlatti, passò a Roma, dove lodavansi i recenti insegnamenti dell'Adami da Bolsena, detto anche Carielo Piseo (1700), ed allora tenea scuola di contrappunto Bernardo Pasquini, e un Petroni procedeva fino al 1755 con quella di canto. Al comparire in Roma del Durante anche la scuola del

Petroni si volse a interpretare le di lui nuove composizioni sacre, improntate d'un fare solenne ed energico e del vero sentimento religioso.

Come Marcello alla veneta, Durante diè splendore alla Scuola napolitana; come quello, sofferte avea le paterne contraddizioni, toccò a lui di lottare colle improntitudini d'una Santippa, che gli togliea perfino clandestinamente i suoi spartiti e a vil prezzo vendevali, mentr'egli con esempio di esemplare pazienza e di prodigiosa memoria s'adattava a rifarli; e trionfò anch'egli, segnando le sue opere coll'energia infocata dell'amore, e colla calma solenne della meditazione[148]. Diresse il Conservatorio di santa Maria di Loreto.

E come alla testa di quella scuola che alla fine del secolo 17.º avea apparecchiato l'ultima trasformazione del canto italiano e del drammatico sviluppo dell'opera, colle composizioni dei Bertoli, Cavalli, Draghi, Badia, Cesti, e Buononcini, avea brillato A. Scarlatti, maestro a Durante: così alli insegnamenti del Durante medesimo, debbonsi i compositori del 18.º secolo; e splendono a sua corona Pergolese, Jomelli, Trajetta, Piccini, Sacchini, Paisiello.

Viste le origini classiche de' canti religiosi e drammatici, eccoci ai primi esempj del vero sviluppo dato alle loro espressioni in maniera comica e in quella giocosa.

Non è che tali modi derivino dalle forme più serie; o sieno conseguenza de' progressi nelle sacre melodie e nel lirico dramma; o infine ammettano uno studio esclusivo, una speciale intelligenza.

Questa lingua una e trina è sempre la stessa, che apparisce diversa secondo la varietà delle espressioni.

Fino dalle prime nostre osservazioni abbiamo potuto convincersi come anche il selvaggio con le note medesime che la natura gl'impara, e come detta il sentimento, prega, piange e folleggia.

Egli è che l'arte più presto o più tardi, applicò i suoi studj a questo o a quel modo di espressione; ed i genj a seconda della inclinazione o del capriccio si fermarono ad uno o all'altro esperimento.

Giambattista Pergolese di Jesi, presso Ancona, giovanetto compreso tutto delle solenni espressioni del Durante, educato da Gaetano Greco e da

Francesco Feo nelle buone ma sistematiche leggi del contrappunto, non si lasciò legare da verun vincolo, non subì pressione da autorità alcuna; e vera immagine della libertà del genio e dell'arti divine, si lasciò trasportare alle vaghezze tutte che nel giardino delle liriche muse gli offriano diletto; i noti campi furono scarsi al suo estro; e farfalla generica che non si pasce soltanto del proprio suo vegetale, lui primo variopinse le ali all'ebbrezza di tutti i profumi.

Per meglio esprimere la indipendenza del canto, Pergolese tentò da prima spogliarlo di que' accompagnamenti che lo seguivano tanto dappresso da confonderlo con chi doveva servirlo.

E questo in Pergolese fu un grande insegnamento: perocchè non sia vero che gli accompagnamenti diversi dal canto rendano questo meno sovrano o più soggetto; ma quelli che seguono il principale motivo, e vestono dirò così il costume del loro padrone, per eccesso di servitù, non lasciano più distinguere il signor dallo schiavo.

Anche il Vinci, compositore purista che avea afferrata la somma idea dello Scarlatti, provato s'era a separare la parte vocale da quella istrumentale, e facendo distinguere la melodia dall'accompagnamento, le avea rese amendue semplici e naturali.

Ma confermato il bel metodo, v'era ancora campo a procedere.

Pergolese fu il primo compositore che vestì qualche aria di accompagnamento istrumentale *diverso dalla cantilena primaria*, e per tal modo lasciò più libera e sola la espression dell'attore: trovato questo di cui purtroppo un'applicazion troppo spinta indusse poi un'altra confusione, dai poveri genj ritenuta sapiente, ma che non è altro che un abuso di libertà.

Pergolese mostrò l'intreccio di due motivi diversi anche fra que' strumenti che meglio imitano il canto, voglio dire fra due violini; ma sempre con quella sobrietà, quella semplicità e lucidezza che mantengono il canto concepibile alla mente cui non è data la molteplicità delle intuizioni in un medesimo punto, ammenochè tutte non formino un solo nesso, che allor nella musica non trattasi più di melodico canto, ma bensì d'armonia.

Altra novità trasse il Pergolese dal *semitonare* nel canto; altre dal rendere meno difficili e secche le cantilene e più veracemente adattandole alla

passione.

Per torre il monotono che investiva i canti tutti de' precedenti maestri, e che pesava specialmente in sull'*ariette* dello Scarlatti, Pergolese consultò la natura ed ispirossi al vero. Per tali cause potè variare i suoi trovati, ed ottenere effetti esprimenti e fedeli delle passioni diverse che prese a colorire col canto.

Per lui le religiose frasi mantengono la lor gravità, e le comiche conversazioni brillano di giocondità e di naturalezza.

L'Italia ha per lui la lirica commedia. Ma non è più la strofa licenziosa de' buffoni, il capriccio sbrigliato de' menestrelli; è la sorgente di bel canto che dopo mille filtrazioni e raffinamenti sgorga ricca di nuovi tesori; è la vena del buffo-comico di cui si compie la scuola del canto.

Fu precisamente la farsa musicata dal Pergolese nel 1731, intitolata *Serva e Padrona*, che segnò quasi la origine dell'opera buffa in Italia.

In questa composizione rifulge massimamente la verità di espressione propria ai canti di quel maestro: il comico stile opportunamente s'intreccia a quello dell'opera seria; perocchè l'indole sia melanconica ed elegiaca, ma non v'impedisca gli slanci vivaci, la grazia e la soavità; ed è uno stile formato, la vera espressione comica, vagamente prima segnata dagli estri serj o burleschi de' veneziani cantori.

Dai primi che udirono la *Serva e Padrona* fu subito compresa la novazione che que' canti recavano al teatro, l'effetto fu pronto, l'esito sicuro.

Fra i giudizj autorevoli dei contemporanei musicisti, osservatori e filosofi, il padre Gio. Battista Martini de' Minori conventuali di Bologna, buon maestro compositore di quel tempo — (nato 1706, morto 1784) — e conoscitore erudito della musica antica e moderna, di cui avremo a intrattenerci più innanzi fra i trattatisti, il pad. Martini elogiò specialmente il Pergolese pe' suoi nuovi modi di canto burlesco; mentre nelle sue critiche non sembra soddisfatto appieno dello stile ecclesiastico del compositore medesimo, di cui in appresso vedremo una gran prova.

Rousseau, nella *Lettera sulla Musica francese*, confessò che Pergolese fu tra i primi che rese la musica melodica, mentre era prima troppo artifiziosa e

ripiena di contrappunto.

Marmontel, nella *Poetica francese*, disse che, l'opera *Serva e Padrona* di Pergolese servì di scuola ai francesi; ch'essi non sapevano che la commedia può essere avvivata dalla musica, prima che gli italiani a loro non l'avessero appreso.

D'Alembert (*Dissertazione sulla libertà della Musica*) salutò Pergolese come il Raffaelo della musica italiana.

Ed infatti come Raffaelo, e come un altro genio straordinario e sensibile, quale fu poscia Bellini, Pergolese, fu stella nunziante il mondo di nuova luce; colla purezza de' nuovi albòri mostrò la semplicità di natura, diè la visione del vero e bello; e scomparve.

Colla sorte di chi sembra appartenere a cieli più puri, morì giovane anch'egli, a 26 anni! Per soli quattro, beò quaggiù di sue composizioni, ferito dalla sorte che parea preferire Eginio Duni, napoletano musicator del *Nerone*[149].

Ma pria di rapirsi alla breve sua peregrinazione il cigno di Jesi, come lo imitava più tardi quello di Pesaro, chiuse i suoi canti coll'inno di dolore, quasi a lamento della sua dipartita. Scrisse lo *Stabat*, ultimo lavoro che bastava questo a immortalarlo.

Il padre Martini appuntò Pergolese d'aver lasciato trasparire in questa sacra elegia lo stile della *Serva e Padrona*. Dal quale giudizio chiaramente apparisce avere il frate bolognese preso in esame più serio il cantico sacro di quello che non avesse fatto della farsa teatrale. Che se pari studio avesse posto analizzando lo stile della *Serva e Padrona*, pronunciato avrebbe opposta sentenza; che realmente nel fondo appassionato di questa commedia sembra talvolta adoprato lo stile che nello *Stabat* espresse la pietosa elegia.

E valga il vero che, in seguito, Meyerbeer, il combinatore profondo, si valse egli stesso d'alcun di que' ritmi vivaci per adattarlo alle espressioni più serie, e con nuovo mirabile effetto.

Nella musica infatti del Pergolese è notabile la proprietà tutta sua caratteristica di variare il ritmo mantenendolo pur sempre brioso ed elegante; onde se la sostanziale mutanza mantiene il diletto, la forma costante intrattiene la espressione e tien ridestato e rinnova sempre l'effetto, che alcuni

intelligenti attribuendolo al ritmo, lo esprimono quale energico eccitamento delle *azioni nervose riflesse*!

Fatto è che, ora ch'io scrivo sui canti del Pergolese, cento e quarant'anni crollarono le loro polveri sulle sue composizioni, nel qual lungo spazio di tempo, se i più splendidi astri comparsi abbagliarono quasi di luce il mondo musicale, impedire però non poterono che il desìo di tutti i religiosi cultori a quelle modeste penombre non si volgessero, e i primi fiori avvivati dai miti raggi di quel mattino non ricercassero quasi a dolce riposo, a vergine ispirazione, a felice conforto.

Da Paisiello a Rossini quegli oracoli furono consultati; e a quelle *idee melodiche di prima intenzione* ricorrono tutti che saper vogliano come si canta *italianamente*.

Il gusto andò colle novità succedutesi e colla moda: ma dopo quasi un secolo e mezzo risentì vaghezza del primo latte; ed ora che scrivo, i teatri riproducono la *Serva e Padrona* di Pergolese con nuovo fanatismo, e i giudizj moderni riconfermano le antiche sentenze.

Oh che musica, che canto! — Si esclama a Firenze — che soavi melodie!

«Musica gentile, affettuosa, semplice, originale, espressiva, stupendamente adattata alla situazione. L'aria del basso, nella 2.ª parte, è tale da formare la riputazione d'un maestro, il vanto di una scuola; ella è addrittura portentosa. Gentile il duetto finale; e per tutto elegante e spiritosa la fantasia dell'autor dello *Stabat*[150].»

Un progressista convinto *del massimo vigore raggiunto dal drammatico canto*, e incredulo *di potersi beare ai vagiti di quando era bambino*, confessa «di rimanersi maravigliato del brio, della scorrevolezza dello stile, e di quel misto di cattedratico e di spigliato da cui risulta tessuta la musica di questo nostro antenato. Niente infatti è più curioso dell'antitesi che offrono all'udito quelle melodie vivaci come schioppetti di risa, modellate, con un garbo proprio attico, sopra un gravissimo e serissimo *basso-continuo*. Niente più naturale di quell'arietta di Vespina nella quale la briosa servetta chiude con un ripetuto *pss!*.. impertinente la bocca al vecchio padrone indignato di non potere dire le sue ragioni; nè altro è meglio espresso di quella lotta che si sviluppa in un *recitativo ed aria* così belli, da sfidar qualunque maestro

d’oggi giorno a fare altrettanto e con altrettanta verità d’espressione, servendosi dei soli mezzi che l’arte a’ tempi di Pergolese possedeva[151].»

Da Milano si scrive con nuova letizia che, finalmente si sente ancora il vero canto italiano, nelle opere del passato che hanno un valore vero e reale ove si fa buon uso dell’arte, e s’ottiene grande effetto con poco, invece di sciupare molto per aver poco o nulla, com’usano malamente i moderni abbujati che vorrebbero farsi riformatori!.... Pergolese nella *Serva Padrona*, manifesta un tesoro d’idee melodiche prime, di svariati atteggiamenti, di bellezze native, di felici ardimenti. In quella farsetta si canta, e non si declama alla francese ed alla tedesca...

Ed a Roma, dal 1737, in cui Fra Sabbattini dirigeva i cantori riproducenti lo *Stabat* del Pergolese appena allora defunto, ai giorni nostri, in cui ai padri in ecumenico concilio raccolti si ripetono, dopo 133 anni, quelle note piene di fede, meste e spiritose, italiani e stranieri, ossequiando all’eterno bello, si commovono ancora ai canti del Palestrina, del Marcello e del Pergolese.

Altro bel genio meridionale ch’ebbe la ventura di misurarsi con Pergolese, fu il Duni, nato a Matera nel 1709, allievo del conservatorio *dei Poveri* che sorgea in Napoli con Durante. L’estro del comico canto attagliavasi specialmente alla natura del Duni sotto alla quale ispirazione compose a Napoli, a Roma, a Parma, e finalmente dal 1757 in poi a Parigi, dov’egli creò la commedia lirica colla gloria medesima che settant’anni prima Lulli vi avea acquistato il primato nel dramma.

Duni, nella invenzione di que’ canti si lasciò lungo tratto discosti i pure famigerati Rameau e Rosseau; fu guida e scintilla al primo comico-lirico francese Monsigny di Fauquembergue (1760) che in varie operette lo imitò abilmente; morì in Parigi nel 1775, lasciando popolari le sue ariette piene di grazia e di naturalezza, che si ripetono ancora nei borghi e nel fondo delle campagne.

Data dunque la spinta, precisata la strada del canto drammatico e di quello comico, eletti ingegni di cui in ogn’arte fu sempre feconda l’Italia, alla guida di tanti maestri inoltraronsi subito alle più felice scoperte; ed ecco rivaleggiare e succedersi scrittori di bel canto ad ogni espressione rivolto; e fra i primi, e tutti nella ferace terra dove si dilatava la scuola al favore di tanfi

esempj, Porpora, Paisiello e Cimarosa.

Porpora Nicola, nato in Napoli nel 1685, allievo esso pure dello Scarlatti, si dedicò con particolare predilezione alla parte precipua della musica, il canto; e si può dire il primo che seriamente abbia tentato di penetrare i misteri delle intime espressioni, le cause e gli effetti, ed abbia aperta allo studio del canto una ragion filosofica, elevando quindi la scuola di sua espressione ad una nobiltà che non era ancora riconosciuta, ed alla importanza voluta da un grande sviluppo.

Infatti alla esecuzione de' nuovi trovati, ben'altri studj chiedevansi di quelli che gli antichi e semplici modi permessi avevano; ed al maestro dei canti della nuova epoca non poteva ormai più darsi il modesto titolo di *maestro de' fanciulli*, perocchè alle manifestazioni più elevate quali l'arte drammatico-comica esigeva dagli esecutori, una guida superiore agli adulti, un maestro d'artisti voleasi.

Porpora era il profondo conoscitore delle leggi musicali: custode delle antiche tradizioni, serbò la parte melodica come ispirazione divina ossequiosamente distinta dai precetti dell'armonia.

Non è ch'egli non fosse vago di questa veste sontuosa che dispone, equilibra, protegge e sublima le prime creazioni, e per le più variate maniere ad una mirabile unità le conduce; ch'egli per le sue composizioni s'acquistò il nome di *Patriarca dell'armonia*. Ma se le sue Opere, le sue Messe, le sue Cantate appalesano una maestria non comune nell'arte del contrappunto, non nascondono la vera causa del bell'artificio rivolto a scusare la difficoltà d'invenzione.

E sì che il Porpora comprendeva tutta la espressione del divino linguaggio, e sapea comunicarla e tradurla; ma il di lui genio non era quello del Pergolese: da questi le prime idee, le naturali bellezze; da quello il compimento al concetto, la coltura alle belle forme e il nobile atteggiamento. Quel fare spiegato, quel dialogo energico che formò il classico *recitativo*, onde al dir di Rousseau, per questo solo il Porpora s'è reso immortale.

Ecco dunque formata la scuola dei nuovi canti, e da Porpora, l'esimio interprete delle riformate leggi, si leva la fama del rinomatissimo collegio dei cantori all'*Ospizio dei Poveri* in Napoli, da cui sortirono i più celebri

esecutori del 18.º secolo.

Nè bastò a lui dare all’arte un tanto indirizzo nella sua terra natale; apostolo del bel canto, regolò alle sue dottrine il Conservatorio dell’*Ospedaletto* in Venezia, trattenendosi quivi per ben dieci anni (dal 1725 al 35) quale direttore e maestro.

Provato s’era di fondare anche a Roma le sue teorie a liberazione del canto che gli abusi dell’arte magistrale ritentava padroneggiare; e concorso avea alla cappella di S. Giacomo degli Spagnoli; ma ivi la immobilità scolastica, che s’era fermata sul magistero e non sullo spirito di Palestrina, teneva al sistema; un Biordi musicista discreto prevalse nelle convenzioni d’una *fuga* proposta alla gara, e il *patriarca* fu vinto.

Coll’ambasceria veneta, Porpora passò a Vienna, dove fu guida e perfezionamento al bell’ingegno di Haydn; ed insegnò il canto italiano.

L’insegnò a Dresda, di fronte ad Hasse che iniziava la sua scuola; fece sentire i suoi metodi all’Inghilterra, quando Haendel entusiasmava coi tocchi della sua arpa; ma se trovò competitori negl’insegnamenti delle armonie, Porpora potè vantarsi maestro di canto senza rivali.

Chiusa in patria la sua carriera nel 1767, rivisse ne’ suoi allievi; primo dei quali il famoso cantor Farinelli.

Era l’ora che l’astro dell’Italia musicale faceva splendida quella grande giornata di tutti i suoi raggi.

Il bell’estro invadeva maestri ed allievi. Durante, Porpora, Guarducci, Guglielmi, Fenaroli, Galuppi, Paisiello, Cimarosa, comparvero in una schiera. E gli eletti scrittori di bel canto si trovarono cinti d’una corona di egregi cantori, quali il Farinelli, l’Aprile, l’Alberti, Pacchiarotti, la Gabrielli, lo Spagnoletto.

Era maestro alla cappella de’ Cappuccini il Guarducci, quando in Taranto nacque Giovanni Paisiello, 1741, che da quel cantore trasse i primi elementi di musica, e s’impresse nei modi di bel canto, che però egli volle sperimentare a quella fonte medesima da cui il Pergolese avea attinta tanta purezza, passando alla scuola di Durante d’onde la fama e l’immortalità dispensavano i loro favori.

Quasi contemporaneamente concorreva alla medesima scuola Domenico Cimarosa, nato in Aversa intorno al 1730, l'orfano del povero muratore precipitato dalla fabbrica di Capo di Monte in Napoli, e che caritatevolmente raccolto dal padre Polcano dei Francescani, era stato da questi iniziato nei canto della chiesa e in qualche accordo dell'organo poi aveva apprese forme migliori dal cantante Aprile, artista in quel tempo celebrato.

E qui valga osservare, non pochi compositori che salirono a distinta rinomanza per le loro invenzioni cantabili, averne avuta la principale ispirazione dalla forza del proprio genio, confermando il detto Platonico che «il canto de' poeti è una lingua divina intesa in altre sfere e ch'essi rammentano come un sogno di felicità.» Di queste celesti reminiscenze avevano dato saggio Carissimi e Marcello.

Altri ravvivarono il loro spirito alle angeliche creazioni, mercè le speculazioni che sopra felici esecutori di canto poterono sperimentare; come appunto il Marcello medesimo, Paisiello e Cimarosa.

E alcune scuole straniere sorte da questi grandi ispiratori, quasi scintille più da lontano scoppiate, se brillarono di momentaneo splendore, ciò non fu senza l'opera di luminosi interpreti quasi sempre italiani; come quella di Lisbona, d'onde le composizioni dei maestri Puccita e Portogallo[152] divennero note alla Europa pel natural genio abbellitore della Catalani.

Ricorsero poi tutti alle dottrine delle classiche scuole per tutto quello che all'arte appartiene, e d'onde gli slanci della fantasia deggiono necessariamente regolarsi a buone norme e pigliare ornamento.

Di questi segreti fu Durante dispensatore ai suoi grandi allievi e rivali, mentre le loro fantasie spaziavano pei mondi che ciascun genio a sè stesso creava.

La poesia diè maggiore slancio ai loro voli; e per essi il connubio della poesia colla musica fu stabilito.

La vena di Metastasio scorrea leggiadra e feconda; i musicisti l'accolsero e la unirono alla loro corrente. Di sì potente alleanza Galuppi, Guglielmi, Cimarosa, Paisiello apparvero fortunati ministri.

Abbiamo lasciato il Galuppi *buranello* quando succedeva al Legrenzi, al Lotti, al Seratelli, fra una miriade di celebri cantori e di compositori che

tentavano anche in Venezia nuove armonie. Lo abbiam segnato iniziatore del comico canto armonizzato ai tesori orchestrali.

Attestano cotali sue novazioni il malizioso rimprovero che il suddetto poeta disfogava nel 1749 coll'amico cantore Broschi Farinelli. «Il Buranello sarà ottimo maestro pei violini e pei cantanti, ma cattivissimo mobile pei poeti. Quand'egli scrive, pensa tanto alla parola quanto voi pensate a diventar papa, e se ci pensasse non so se farebbe di più.» Ma allora il Galuppi spingendo la riforma istrumentale, schiudeva realmente tesori di ricerche e di trovati ad altri genj che lo circondavano, che tali furono i compositori del suo tempo, e suoi amici ed allievi che venivano a compiere la serie illustre de' musicisti veneziani, Andrea Adolfato, Michele nob. Bernardo, il barbiere Salvator Appolloni celebre violinista, rivale di Giuseppe Cappuzzo bergamasco, Don Carlo Faggi organista, Antonio Bergamo, Francesco Bianchi, Alberto Cavos e Catterino suo figlio, Carlo Pallavicino e Benedetto cav. Vinaccesi bresciani, Latilla Gaetano da Napoli vicemaestro alla cappella di S. Marco quando Ferdinando Bertoni maestro di Salò, giovane di soli vent'anni successe nel primo posto a Galuppi, che nel 1743 chiesto in Russia, vi si trasferiva per dimorarvi fino al 1768[153].

Ed ecco che del Bertoni, Metastasio non avrebbe potuto lagnarsi. I suoi canti interpretavano sì fedelmente i concetti, che in un dramma da lui musicato, al primo provarlo in teatro, alla frase di Arbace — *Eppur sono innocente* — tutta l'orchestra si tacque. Chiestone il capo dal maestro inasprito — *cosa si fa ora? perchè non muovesi l'orchestra a dare il colpo di risoluzione?* — rispose confuso: — *Si piange!* — Sublime elogio all'autore che pur nell'*Orfeo* lavorato a imitazione di quello di Gluck, avea mostrato di possedere anch'egli l'arte profonda per cui gli stranieri allora cominciavano i vanti. Era il Guadagni che cantava il suo *Ezio*: l'Anna Pozzi ed il Pacchiarotti interpretavano gli altri suoi drammi. Ed al Conservatorio delle Mendicanti avea il maestro Bertoni la memorabile quadriglia delle cantatrici donzelle Teresa Almerico, Antonietta Lucovich, Lauretta Risegari, Francesca Tomii, alle quali voci egli stesso accoppiava la sua, o a quella di Bianca Sacchetti distintissima allieva.

Morì d'anni 88, il 1.º febbrajo 1813, che già compivasi l'ultima fase della cappella e conservatorj di Venezia con altra generazione di maestri e cantori,

non ignota all’antico maestro, ma che all’epoca del Furlanetto, benchè di soli quattr’anni sopravissuto, vedremo assegnata.

Paisiello espresse le parole di Metastasio talvolta patetico e vigoroso, talor leggiadro e naturale. Così il doppio stile a seconda che al buffo ed al serio applicavasi; e rispetto al canto religioso, progredì nell’arte abbellita ed ampliata da Palestrina ed Allegri, e i nuovi modi poetici, ritenuti esclusivi al teatro, con libera franchezza fece intendere compatibili alla solennità delle preci, musicando i pontificali e la messa per la incoronazione di Napoleone I. imperatore, nel 1804.

Non meno contribuì Cimarosa al progresso del canto teatrale, e si può dir che per lui quest’arte religiosa più ch’altro, e vissuta prima nelle chiese pressochè interamente, con determinazione sicura la indirizzò pel suo sviluppo e svolgimenti nel teatro.

Quivi pure egli intese all’unità della bell’arte, mostrando che le drammatiche forme non doveano essere estranee alle comiche, o queste a quelle; e fu il primo che impiegò la forma dell’*aria completa*, o *rondò*, anche nell’opera buffa, e che fece a questa servire gli accompagnamenti ritenuti esclusivi al canto serio.

Fu una vera *Felicità inaspettata*, la cantata di questo nome ch’egli diede alla corte di Catterina di Russia, e bellezza nuova la *Vergine del sole* ivi svelata.

Non impropriamente dunque fu detto Cimarosa l’anello di congiunzione fra la vecchia scuola e la moderna.

Dal suo primo lavoro teatrale, *l’Italiana in Londra*, coi passi del genio condusse i suoi canti alle eleganze del *Matrimonio segreto*[154], accompagnandoli d’una forza d’istrumentazione che usata non avea ancora Paisiello, e di cui invece, secondo l’indole della propria scuola, cominciava abusare il Mozart, censurato altamente fin da que’ tempi per la pienezza de’ suoi accompagnamenti.

Grétry interrogato da Napoleone I. sulla differenza fra il genio di Mozart e di Cimarosa, rispondeva: aver Cimarosa collocata la statua sulla scena e il piedestallo in orchestra, mentre Mozart ponea quivi la statua e in scena il piedestallo. Giudizio eloquentissimo sull’importanza del canto; splendida testimonianza di quelle prime impressioni che alla reale bellezza ed alla bella

verità rendevano omaggio.

Altrettanto imparziale e altamente autorevole venia pronunciato un conforme giudizio dal grande sperimentale e conoscitore profondo degl'uomini e delle passioni, Napoleone medesimo, quando versando amichevolmente col Cherubini, e colla espansione che provocava un'intima mensa, quel grande che pur gli era ammiratore e mecenate, diceva al maestro dell'imperiale suo Conservatorio: «amo la musica di Paisiello e di Zingarelli perchè mi muove dolcemente; i vostri accompagnamenti son troppo forti.»

E sì che, il Cherubini veniva abbracciato dal grande allievo di Porpora, da Haydn col saluto di *figlio del cuore e padre della musica*! — E sì che, Beethoven riguardava il fiorentino maestro come *il più grande compositore moderno*! E sì che, Raoul, Rochette, Lofont, Halevy, elogiandolo vivo, e lamentandone l'immensa perdita a Parigi nel 1842, dissero il Cherubini: *genio vario e fecondo, libero come la natura, ricco e semplice, elegante come l'arte antica*!

Ma un altro critico in Francia che tutta l'anima della musica sentiva nella melodia, e che per caratterizzare i più grandi maestri volea spogliarli delle varie forme con cui rivestite aveano le loro ispirazioni onde svelare la idea melodica e vederla viva di sua propria vita come la Venere uscente dall'onda, non si peritò di scrivere che «Grétry, uomo di genio e mediocre musicista, era ancora più giovane dopo ottant'anni di successi e di popolarità, che il più sapiente compositore del secolo XIX. il Cherubini!..»

Era pur la gran sfida agl'uomini dell'armonia! E io credo che lo Scudo appuntasse il Cherubini non per abbattere l'idolo venerato, ma per salvare il principio della sua fede; come appunto Haydn e Beethoven incensavano forse l'immagine per inneggiare allo spirito della loro potenza, e rilevare nel genio incontrastato quella virtù soltanto ch'essi avrebbero potuto imitare; convalidando sur una libera vaghezza del grande italiano l'immobilità del loro preconcetto sistema.

I confronti fra il Paisiello e il Cimarosa, e gli appunti vivaci e spontanei ai primi istrumentatori delle italiane melodie, meritano seria osservazione quanto più facile allora la verità potea rilevarsi.

Meritano riflesso le cure ingegnose colle quali l'istesso Mozart *collocava la*

sua statua in orchestra, dove peraltro volle tolto ogni abuso, e purificato il suo edificio da convenzioni e da concessioni contrarie alla opportunità della situazione, alla verità della espressione, e alla bellezza delle forme; per cui gli fu perdonato il sovversivo ardimento.

Nè le animosità di partito devono trascurare i meriti del tedesco compositore Gluck, che viveva in Italia verso il 1745, e dove col forte ingegno cooperò a richiamare ne' canti la espressione drammatica; mentre il suo antagonista Piccini, col genio della grazia e della varietà, fu il primo in Italia che segnasse nei finali i cambiamenti di scena e le situazioni drammatiche con cambiamento di ritmo e di tempo; onde colla sua opera la *Buona Figliuola* data in Roma nel 1760, introducendo tal novità, ruppe la monotonia dei finali di Leo, Vinci, Hasse, Lagroscino, e dell'istesso Pergolese ed altri classici compositori, ed apparecchiò il trionfo della sua *Didone*, a Parigi nel 1778.

Col procedere delle scuole s'intorbidarono esami e giudizj; e la causa della musica implicando quella del canto, senza ammettere le distinzioni dovute, le compatibilità possibili, le convenienze relative, ridusse gli affetti e le passioni proprie dell'arte, nei campi di lotta e di contrasto; volse la ispirazione a vita degli opposti partiti.

La energia dell'autore d'*Ifigenia in Aulide*, che più che altro s'era proposta una emancipazione della tirannia che i *sopranisti* e le *prime donne*, fra quali prima di tutte la capricciosa Gabrielli, voleano far pesare sui compositori, riducendo i canti a fioriture, e le opere a sole *arie di bravura*, quella salutare energia, dico, fu spinta all'esagerazione per l'incoraggiamento e la intemperanza degli scrittori di quel tempo, e il riscaldo della lotta tralignata in passione.

Allora si dimenticarono le cause da cui Gluck era partito, e poi si confusero e sconfessarono. A raddrizzare i giudizj non bastarono poi gli esempj potenti dell'istesso Mozart sopra accennato, che conservandosi nel giusto mezzo, mostrò colle immortali sue opere possibile l'emendamento degli abusi del bello, e impossibile questo, lungi dalle elette maniere riconosciute dal mondo; onde si mostrò puramente italiano nella composizion del suo *Tito*, e nel *Don Giovanni* insegnò l'eccletismo delle due scuole[155].

E se tali esempj non valsero di lui, detto il *miracolo* della Germania, ben

meno poterono alcuni minori compositori, quali Winter, che da lui e dagli italiani ispirati, per poco ancora tentarono di lasciar libera spiegare l'umana voce alle ricerche tutte del natural suo carattere, e forse all'acquisto d'espressioni e melodie che si credono negate al men soave linguaggio.

Rinacque allora adunque la questione sul legame della parola alla musica, e di questa a quella; obliando qui pure, che sono due linguaggi distinti, due arti indipendenti, che come le altre sorelle, a vicenda s'ajutano, e non s'assoggettano servilmente; per cui l'estro melodico può scorrere libero dalla parola, come questa talvolta può suscitarlo.

Ma vuolsi sempre *canto* alla musica; ed ecco, che chi nol possede s'arrabatta e dispera sullo sterile e monotono recitativo. Il medesimo Wagner ne' suoi scritti mostrò più volte rimorso del proprio trionfo, ammettendo che gl'italiani cantano, mentre i tedeschi non possono cantare.

Perfino Gluck, ch'era ben più profondamente convinto delle sue teoriche date al genio alemanno, veniva a patti con sè stesso tutti i momenti che lasciato lo stile di precettore, ricorreva alla vaga penna del compositore ed artista; e quando trovava una buona melodia, più presto che delle sue prefazioni, si ricordava delle lezioni avute in Milano per dieci anni dal Sammartini, e accarezzava quella melodia e la svolgeva come poteva e sapeva meglio.

A fronte di ciò, nel passato secolo, le animose gare fra i seguaci del Gluck e del Piccini agitarono la questione di prevalenza; ed il genio italiano con mille raggi di sole disperse le torbide nebbie.

Ai nostri giorni riprendono la presuntuosa lotta i cosiddetti Wagneriani. Non traggono questo onorato nome in odio alla verità i sinceri ammiratori del profondo musicista straniero; ma servonsi di quella bandiera, il capriccio della moda, l'allucinazione del volgo, l'interesse delle minori capacità.

La curiosità naturalmente si desta a tutto quello ch'è nuovo. Lo spettacolo delle nuove opere fantastico-romantiche allettando la vista, fa obbliare quelle esigenze che vorrebbe l'udito per essere soddisfatto.

La mancanza del genio fa aggradire tutti quei mezzi che possono procurare l'effetto dalla ispirazione non concesso.

Fu detto giustamente che, le capacità inferiori, valendosi dei nuovi elementi

d’*effetto*, hanno rimpiazzato la *espressione* col *chiasso*, *eccitando* i sensi invece di commuovere l’anima; hanno obbligato il cantante a supplire alla *grazia* con la *forza*; e a poco a poco distruggono l’arte del canto..... No! per la stella immortale dell’italo canto, non avranno vittoria!

Le gelosie di Stato e gli antagonismi religiosi provocarono tanto sangue: le sfide musicali procacciano al più qualche fischio. Anche dal quale a salvarsi possibilmente, i ribelli della scuola italiana, forzati a prostrarsi al suo grande passato, nel presente impotenti a competere con quella natura cui in fatto di musica niuna cosa è impossibile, non pensarono male di consolarsi od illudersi colle sperate glorie dell’ignoto avvenire!

Noi ritorniamo intanto alla bella età dell’arte del canto, sviluppata ormai nella sua pienezza, e delle più semplici e caste forme rivestita da geniali cultori, che traendola dal sacro nativo tempio, la collocarono a più splendida comparsa e a nuova vita, insieme alle arti sorelle la poesia e la drammatica, nel campo stabile del teatro: come vergine eletta che dalle romite stanze, con nuovo decoro, passa al talamo di sposa e di madre.

Della trasformazione solenne, Pergolese, Paisiello, Cimarosa, Cherubini, furon ministri, allievi tutti di que’ Conservatorj che fin allora avevano custodito il bel genio de’ canti, e di que’ maestri che, sotto il modesto titolo venuto loro dalle varie cappelle in cui l’arte esercitavano, forse ultimi, mantennero alle chiese ed ai religiosi istituti, di tali scuole l’alta ed esclusiva rinomanza.

Infatti dopo Durante a Santa Maria di Loreto, Guarducci alla cappella de’ Cappuccini, maestri a Pergolese, Paisiello, e Cimarosa; dopo Giuseppe Sarti, maestro della Cappella di Bologna, sotto ai cui dettati compì la sua educazion musicale il Cherubini; dopo Carlo Lenzi alla cappella di Bergamo e Ferdinando Bertoni a quella di S. Marco in Venezia che furono successivamente istitutori del celebre Simone Mayr bavarese; dopo il Bartolucci, il Boemo e il Mattei, il quale iniziò alla immortalità il gran Pesarese, fra i minoriti d’Assisi; la scuola del canto lascia le aure ormai troppo ristrette de’ templi, e fonda liberi e speciali istituti alle sue vaste esercitazioni.

Dallo scorcio appunto del passato secolo ebbero esistenza i veri Collegi,

Istituti, o Conservatorj musicali.

Col Cherubini Napoleone I. organizzò quello di Parigi.

Cogli Scarlatti fondevansi i varj collegi musicali di Napoli.

Con Durante quello di Loreto, mantenuto in bella fama dal suo successore Francesco Basilj, e da Francesco Manna cui toccò di perfezionare nel canto il Cimarosa.

Col Sarti costituivasi il liceo di Bologna, in cui Rossini entrava scolare, e ne usciva sovrano maestro.

Mayr fu il primo direttore dell'Istituto di Bergamo, da cui Donizzetti.

Altri Conservatorj fondavansi nelle principali città d'Italia, che per bontà d'insegnamenti e per allievi cospicui salirono a rinomanza.

Così quelli di Parma coll'Agostini (1700), e il Ghiretti (1750) quando anche il Duni illustrava quella Corte; mentre quei di Venezia col Cocchi e coll'Anfossi finivano (1750-87). Restava la celebre Cappella ducale diretta dal Paer, maestro compositore parmense (1797).

E da quell'epoca traggono origine anche le scuole principali fondate all'estero, fra cui quelle germaniche che per l'impulso potente del figlio al cantante tenore nella cappella di Colonia Beethoven, l'autor del *Fidelio*, passarono dalle chiese e dai monasteri alle splendide aule teatrali.

Intanto in Italia non degeneri dai celebrati antichi cantori, succedeansi i compositori e gli artisti.

Le tremende politiche vicende, le stragi delle guerre, le persecuzioni de' tiranni, non impedirono i progressi delle melodiose falangi e le glorie della plejade musicale italiana.

I tiranni di Napoli, del 1799, se ne presero anche col cigno d'Aversa infamemente, e ai loro carnefici per l'ultima pena fu designato Domenico Cimarosa. Ma un altro despota meno brutale vi si interpose, e mutò la condanna. Per le istanze dell'autocrate Russo, Cimarosa fu visto esulare, dopo lunga prigionia e crudeli torture.

Ma come il vago usignolo rapito al suo nido e alla libertà delle foreste, serrato in cuore il bel canto col suo dolore, di afflizione profonda, d'immatura

morte finiva in Venezia ne' primi giorni dell'anno 1801, compiuti appena nove lustri, e si perdea la sua tomba.

Anch'egli fu annoverato fra i martiri della patria[156]. Resta ai tiranni la esecrata fama d'avere spento anche questo genio, le di cui opere vivono peraltro immortali!

Con diversa sorte Maria Luigi Cherubini nato in Firenze, 1760, chiudeva la mortale carriera in tarda età (1842), ammirato dagli stranieri, venerato da posteri che d'ogni nazione e paese si fermano religiosamente al cippo coronato sulla sua fossa in Montmartre[157].

Ben a ragione temevano i tiranni gli effetti del libero genio musicale, come gli scienziati nuovamente ricercavano gl'influssi di tanto progresso. Letterati e oratori levaronsi ovunque a celebrare ed illustrare le composizioni del secolo XVIII; fra quali, il veneto Manfredini Vincenzo che specialmente difese la musica di quel tempo ed i suoi celebri esecutori (Bologna 1788).

Presentivasi infatti allora un'aurea epoca imminente; chè nella sola Venezia, d'onde quello scrittore veniva, notavansi in quel tempo raccolti, ed intesi a nuove composizioni e a maniere di canto inusitate, i musicografi e cantori: Bernardo Pasquini, Carlo Rossi, Giuseppe Bonno, Alessandro Stradella[158], il cav. Rainaldi, Ercole Bernabei, Alessandro Scarlatti, Francesco Gasparini, Flavio Carlo Lanciani, Gerolamo Venier, Francesco Bianchi, Pietro Guglielmi, Francesco Manfredini, Vincenzo Marsinio, Antonio Martinelli, Carlo Monza, Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti, Giuseppe Tartini, Antonio Vescovi, Giovanni Wanhell, Amadeo Neumann, Baldassare Galuppi[159].

Giuseppe Seratelli, Sebastiano Albero, e Perotti padre (forse Francescano) dettavano i nuovi solfeggi; Leonardo Vinci musicava l'*Artaserse* (1730); David Perez, la *Didone* (1733); Pasquale Cafara ed il Trajetta napolitani, altri drammi Metastasiani; ventiquattro de' quali ne musicava Francesco Cavalli veneziano; altri Giovanni Adolfo Hasse sassone; Giuseppe Misliwecek boemo, dava il *Bemofonte* (1769); Gian Francesco Brusa, Antonio Giay, Giovanni Porta, Domenico Terradellas, trovavano arie e cantate pel nuovo teatro san Giovanni Grisostomo (1724-44); Galuppi il Buranello, la sua *Venere al Tempio*; e questo, e Ferdinando Bertoni, e il Furlanetto, già salmeggiavano solennemente alla ducale Cappella.

Fabris Vincenzo componeva *I due Castellani* pel nuovo teatro dell'Accademia Eretenia aperto in Vicenza nell'estate del 1784; quindi Martini Vincenzo la sua *Cosa rara*. Quindi altri maestri, quali: Sebastiano Nasolini, Antonio Tarchi, Valentino Fioravanti, Francesco Gardi, Marcello Capua, Marco Portogallo, Vittorio Trento, fino all'anno 1800.

Contemporanei, fautori del nuovo stile drammatico, ispirati alle poesie Metastasiane, che tradussero in belle forme cantabili, seguaci dei sommi compositori che vedemmo illustrare lo scorso secolo, sono pure da nominarsi siccome influenti all'artistico sviluppo del canto, tanti altri maestri.

Piccini Nicola autor della *Didone* e del *Conclave*, novatore da noi nominato; e Nicola Zingarelli che primo a Napoli musicò gli spasimi di *Giulietta e Romeo* (1786).

Marescalchi a Roma (1789) e Guglielmi a Milano, i quali ripeterono in altri canti gl'infelici amori degli amanti veronesi che ispirarono diversamente ben dodici compositori.

Farinelli Giuseppe, che musicò e cantò le poesie del Rossi e del Sográfi, sui *Riti d'Efeso* ed altra *Vergine del Sole*.

Caruso Luigi, Andreozzi Gaetano, che musicò *Giovanna d'Arco*; Pucilla e Pavesi Stefano, napolitani. Quest'ultimo rinomato pel suo *Fingallo*, e Pucilla autore della *Principessa in Campagna*.

Fra i bei genj meridionali furono parimenti: Giacomo Tritta, Righini e Giuseppe Gazzaniga, i quali musicarono il *Don Giovanni* prima di Cimarosa e di Mozart; e Duni, allievo di Durante, il primo lirico delle commedie francesi.

Francesco Gnecco autor degli *Incogniti*; Ferdinando Orlandi, dell'*Avaro*; Luigi Calegari, dell'*Amor Soldato*.

Sarti Giuseppe di Bologna, autore di Salmodie e di Opere buffe.

Frate Mattei, pure in Bologna, seguace e imitator del Martini.

Agostini Pietro della Scuola di Parma, colle sue *Cantate a voce di basso solo*, e col *Ratto delle Sabine* rappresentato a Venezia.

Di questa città nativo (1771), e di questa scuola allievo, Ferdinando Paer,

pieno d'abilità e d'immaginazione, che nelle sue *Griselda*, *Camilla* ed *Agnese*, primo forse ammise un'alleanza della sua scuola con quella alemanna, dopochè questa per sua parte ed a mezzo del Keiser e del Mozart l'avea già iniziata.

Paer da semplice organista, avute lezioni di canto dal Ghiretti, giunse per l'immensa sua attività giovanile, a rimpiazzare Neumann presso l'Elettor di Sassonia (1801), dopo aver lasciate belle memorie all'ultima Scuola ducale di Venezia (1797), e s'attirò gli sguardi di Napoleone che ammirò tanto l'*Achille* per lui composto (1806). Per questo, successe allo Spontini nella Direzione dell'Opera italiana a Parigi nel 1812, non cedendo quel posto che a Rossini. Fu maestro di canto della Duchessa di Berry, e poi del Duca d'Orleans; e dopo aver servito di 50 spartiti teatrali e innumerevoli canti una generazione di repubbliche, imperi e reali, lasciò a Parigi nel 1839 le stanche spoglie, e il desiderio ovunque, che in oggi tuttor si rinnova delle sue melodie.

Le canzoni che Napoli gli ha ispirate, ripetiamo nel vaghissimo serto della sua *Camilla*.

Generali Pietro, piemontese, altro allievo a Durante, maestro alla Cappella di Novara, la cui cattedra lasciò morendo (1833) a Mercadante suo distinto discepolo, al quale colle sue Messe e col *Jefte* avea insegnato rimaner sempre italiano: per la qual fede e per un certo brio e nuova soavità, fu detto il precursore delle Rossiniane melodie.

Basilj Francesco, che sposò al canto le prime liriche del Romani, cogli *Illenesi*.

Cocchi Gioacchino, Anfossi Pasquale, e Alessandri Felice, veneziani maestri, che scrissero nello stile serio e giocoso.

Zanata Domenico; Don Rocco Rocchi; Don Bortolo Peretti, che fu anche buon fabbricatore d'organi; Don Antonio Grotto nato il 18 settembre 1753 e morto il 20 gennajo 1831, e Felice Bregozzo (padre al celebre vivente maestro e violinista), il primo maestro e il secondo organista alla Cappella di Vicenza, ambi famosi, e tutti Vicentini, che lasciarono composizioni de' canti chiesastici sullo stile dei più eccellenti antichi maestri di cappella, e non meno chiari del Rampini, del Baldi e del Farinelli.

Similmente lo Spegher e Zara Giambattista della Cappella di Treviso. Venturini di quella Bassanese.

Lucchesi Andrea e Antonio Salieri, il quale fu a Federico Schubert maestro, pur veneti, che insegnarono e scrissero per canto alla cappella di Colonia (1780), ed alla Camera imperiale di Vienna (1790). Come, più tardi, Morlacchi in Sassonia; Garcìa in Londra; alla corte e ai teatri di Vienna il Donizzetti.

Col quale, prima di passare al periodo di massimo splendore del canto italiano, provocato dallo studio sì lungo e paziente di tanti secoli, dalle apparizioni frequenti di riformatori, e profeti, e finalmente dai prodigi operati dai genj del nostro secolo, onde tutte le scuole del mondo civile sentirono nuovo impulso e nuovo onore a sè stesse acquistarono, ricordar giova l'egregio maestro che a quel torrente di melodiche fantasie diresse il corso ne' suoi primi anni.

È a rammentare che gli stranieri tutti meglio riusciti all'espressioni de' canti, attinsero gl'insegnamenti e cercarono le ispirazioni in Italia, e i patriarchi della musica tedesca Haydn, Händel, Schubert, Hasse, Gluck, Mozart furono o in parte o interamente educati alle scuole di Bologna e di Roma, e tutti cominciarono in Italia la loro carriera.

Simone Mayr, oriundo di Mendorf, di soli otto anni cantore grazioso, portato dal desio musicale lasciò le liete aure sue bavaresi, per pascersi di quelle poetiche di Italia; e intorno al 1770 studiava nelle città libere e fiorenti della Veneta Repubblica.

Fu libero ne' suoi canti come gli dettava la fantasia, attenendosi per poco alle altrui norme, mentre seguiva la scuola del veneziano Bertoni nella fioritura istrumentale. E così insegnando alla sua volta nell'Istituto di Bergamo da lui fondato (riconosciuto sovranamente nel 1805 e riorganizzato per decreto 6 luglio 1811), ebbe la gloria di vedervi brillare un allievo che rari maestri poterono esclusivamente vantare, e colse allori proprj per le dettate sue *Opere* che lo mantennero nella dignità magistrale a fronte delle sublimi creazioni dell'autore della *Lucia*.

Or eccoci giunti al sommo Colle delle Muse del canto; ove compiesi la triade sublime dell'estro, del sentimento, e del magistero; triade che, quasi a

significare il confine del suo impero e a meglio diffondere li suoi splendori sulla terra prescelta, comparve nell’alta Italia, colla sorgente fantastica di Donizzetti; nel centro, col genio Pesarese; e nell’estremità della penisola, coll’astro gentil Belliniano.

Ma prima d’affacciarsi a tanti tesori, e di coronare le storiche memorie degli inventori de’ canti cogli allôri dei nostri colossali trovatori, onde meglio rilevare la potenza da que’ genj manifestata in questi anni nostri, in cui pegli studj di tanti grandi predecessori parea che l’arte all’apice di suo valor fosse giunta, giova discorrere le leggi migliori che per opera de’ varj inventori, principi e sacerdoti del canto, erano venute a formare il corpo, dirò così, di quella scienza, e i diversi codici di suo insegnamento.

RIPIGLIO DELLA PARTE ANTICA

II.

Ritorno ai remoti tempi pei Metodi. — Primi Metodisti. — Grecismo. — Ricostituzioni da Gregorio al secolo XI. — Da Guido al secolo XVII. — Da Rousseau al compimento delle scuole teoretiche del suo tempo.

L'antica Sapienza, nelle cose ritenute divine, mise uno studio profondo, scrutatore, minuzioso; oppure, quasi ad eccesso di riverenza, non s'attentò penetrarvi e fece nulle o scarse ricerche.

Se non regge lo scrupoloso confronto in fra i sistemi musicali moderni, e per lo meno riescono inutili i ragionamenti sulla preminenza relativamente ai genj del canto che, come abbiamo osservato, presso a ciascuna nazione serbano le loro impronte speciali e caratteristiche, per modo da rendersi tutti assolutamente indipendenti, e di non ammettere giudizio assoluto di prevalenza se non ai riguardi del bello universale, assoluto; facilmente s'intende quanto mal fondate riuscirebbero e vane le discussioni sui migliori o meno acconci sistemi degli antichi; ed a storico omaggio basterà ricordarli.

L'Indo e la Cina colla immobilità inerente ai religiosi principj, per le espressioni de' loro canti tennero ai modi che non lasciano penetrarne la origine, seguono ancora i sistemi usati da immemorabile. E quindi, quanto

più antichi, tanto più oscuri; quanto antiquati, tanto più ignoti.

Al misticismo dei Nagini (note personificate), dei Gandorva (musici), dei Silfi (suoni dell'aria), mandati da Brama per mezzo di Visnù, risalgono quei sistemi. Un Beherata fu indicato dal Balbo come il primo ed immutabile metodista.

Coloro che più dappresso alle remote epoche conobbero i costumi di quei popoli, e con ecletico studio si valsero della prima sapienza, naturalmente ne interpretarono meglio le dottrine; e nelle loro imitazioni ci lasciarono le traccie men dubbie delle antichissime norme.

Tornar dovremo adunque ai miti della antica Grecia e alle filosofiche disquisizioni che teorizzando sull'arcano linguaggio, lo fecero di comprensione universale, di appartenenza enciclopedica, di cosmologica armonia.

E come vedemmo in capo a queste memorie, dovremmo ricercare le leggi di quel linguaggio in bocca d'ogni poeta e d'ogni filosofo, nei trattati di tutte le scienze.

I canti della vetusta sapienza religiosa, morale, politica, a Rama, a Krisna, a Teuto, a Vodan, stanno a prova immutabile dell'espressione poetica nata coll'uomo.

Chirone, il contemplatore della natura, insegna la musica ad Esculapio e ad Achille.

Demodoco, amoroso cantore, palesa in Omero il linguaggio di Venere e di Marte.

Erméte in Grecia, od Irminsul nella Sassonia, interpreta il voler degli Dei.

Orfeo, figlio a Calliope, sapiente nelle celesti e umane cose, svela col canto i misteri Isiaci agli Egizi ed agli Argonauti. — Lino rivela ai pastori il metodo d'Esiodo[160].

Fenio celebra alla corte d'Ulisse la fedeltà di Penelope. — Tirteo insegna i canti guerreschi[161].

Tamiri, nipote d'Apollo, ingentilisce Odrisa e la Tracia colla musica; come la impiega Taléte a Mileto.

Non è strana quest’arte al severo Licurgo, che sente ed ammira le prime regole date da Tepandro alla lira.

Lasso d’Ermione fu il primo a scrivere norme musicali ai tempi di Dario Istaspe.

Jagnide frigio, padre di Marsia, primo a cantare inni agli Dei.

Filoxene introduce canti effeminati e molli, colle sue *Niglarie*, onde Aristofane lo riprende.

Epigonio e Simmico dilatano il poter delle corde in concerto col canto.

Diodoro v’aggiunge e perfeziona la fistula.

Ippaso di Metaponte, Teone di Smirne, Corebo figlio d’Ati re di Lidia, Licaone di Samo, Teofastro di Pierio, Istieo di Colofone, introdussero i musici a interessanti ricerche.

A Frinni, a Epigonio, a Lisandro, devesi considerabile perfezionamento dell’arte.

S’attribuiscono sistemi antichi sui rapporti degl’intervalli armonici a Didimo e a Tolomeo, dei quali Boezio trae il tetracordo, o *Lira di Mercurio*.

Timoteo di Mileto coi varj modi della sua, eccita o calma i furori d’Alessandro.

In Menalippo, in Pitoclide ed in Ferecrate, riconosce Plutarco altri sistemi e perfezionamenti delle varie cetre.

D’Euclide d’Alessandria non sono smarriti alcuni insegnamenti, sui quali specialmente e su quelli d’Aristoxene, capo di setta musicale ed autore il più antico che ci resti in tale scienza, sembra che Aristide Quintiliano aguzzasse l’ingegno. Da questo autore, che scrisse dopo di Cicerone, abbiamo la divisione della Melopea in *ypatoide*, *mesoide*, e *netoide*, a seconda dei modi e delle estensioni dei canti.

Vennero poi Alipio, Censorino, Gaudenzio, Nicomaco e Bacchio, dai quali tutti avemmo pratiche ed utili nozioni[162].

Speciali nozioni teoriche ci lasciava anche Platone, classificando, come altrove abbiam detto, i diversi elementi della musica in tre ordini; primo de’

quali, la *parola*, *mele* o sostanza musicale; a cui segue il *ritmo* o misura; infine il *suono* o l'accordo[163].

Aristoxene di Taranto, suddetto, discepolo di Aristotile, dava nuovo impulso alla *ritmica* colle sue controversie sulle divisioni e misure e sui rapporti dei suoni che ci furono tramandati.

Portico quindi trova acconcio suddividere le Platoniane massime di cui era seguace, distinguendo le parti musicali, in *metrica* pei versi, *poetica* pei tuoni e gli accenti, *ritmica* per la danza, *ipocritica* per la pantomima, *organica* pegli istrumenti, *armonica* per il canto.

Nozioni ci lasciava il divino Socrate che comprendevano le armonie de' cieli: altre il fantastico Pitagora, il quale nelle voci degli animali e nel fremito degli elementi riconosceva le anime trasmigrate; come i Zoroastri e i Magi Persiani sentivano l'accordo degli *Spirti del cielo* coi *genj viventi*; ma più che dagli insegnamenti misteriosi degli uni e degl'altri maestri, fu scuola reale e più valida la tradizione.

Tradizione è la Scuola Aristoxenica che riportavasi unicamente al giudizio dell'orecchio, all'opposto dei Pitagorici che s'atteneano alla precisione del calcolo. Fra le quali scuole tenne il mezzo quel Tolomeo, celebre matematico, che scrisse in greco stile i *Principj dell'armonia*, verso i tempi dell'imperatore Antonino. Alle formulate tradizioni di quest'autore, s'informarono poi fra i latini, Boezio ai tempi di Teodorico, Marziano, Cassiodoro e Sant'Agostino.

Tradizione è la legge de' canti degli Egizj e degli Ebrei; e mentre dell'ebraica musica non resta nozione alcuna, ad onta de' sforzi dell'Ugolini per darcene qualche traccia nel suo *Tesoro dell'Antichità sacra*, la tradizione serba tuttora qualche nozione degli ebraici canti.

Canti peraltro senza misura, in conformità alla libera sillabazione della ebraica poesia. Ond'è che nessun vero metodo poteano aver lasciato gli autori di quei cantici; nè a stabili norme aveano dovuto attenersi i grandi Cori salmodiaci levati dalle vette dell'Ebal e da quelle del Garisim[164].

Naturalissimo è adunque che, anche i primi ebrei fatti seguaci del Cristo cantassero i nuovi versetti vangelici coll'usanza tenuta per quelli dei salmi: e non può dirsi scoperta del Martini, nè del Chateaubriand, il ritenere che

dell’ebraiche maniere sentissero i primi canti cristiani; come poi è ben provato che, questa chiesa pei primi metodi del suo canto esteso anche alle nuove poesie metriche nello stile greco e latino, ricorse ai ritmi dei greci, conseguenti ai ritmi della misurata loro poesia.

Tradizione è ancora quella degli Armeni, degli Abissinj e degli Arabi. I maestri non fanno che tramandare a memoria agli scolari le arie tradizionali, colle modificazioni di loro talento.

Adraste si fece autore d’alcuni primi libri versanti sul canto e sulla musica, ispirati alle asiatiche maniere ed ai greci concetti.

Gli arcani libri di scienza, custoditi gelosamente ne’ templi, solo in premio della virtù e dietro lunghe prove, comunicavansi agli iniziati, fuori dalle mure delle città (ἔκας δημος), nelle accademie, dove gli studj non venissero penetrati, nè turbati dal popolo i mistici linguaggi, nè gli esercizj de’ canti portassero altrui turbamento.

Altrove, rimasero in doppia urna serrati i libri Sibillini; quindi distrutti.

Le reliquie delle antiche dottrine da cui Roma trasse gran parte di sua sapienza furono sepolte sotto la base dell’Apollo Palatino da Augusto, quasi geloso dell’avvenire; come nella segreta grotta d’Egeria rimaneva celata la fonte d’onde Numa avea tratti i suoi riti[165].

Alle tradizionali maniere dei greci canti parve attenessero i famosi maestri Seneca e Burro educando l’animo ancora innocente del figlio d’Agrippina alle virtuose discipline. Troviamo infatti Nerone sulla mesta *Torre* d’onde contempla Roma investita dalle fiamme, che accorda al suono dell’arpa il canto coltivato con successo fin dall’infanzia, ripetendo, come sulla scena di un teatro, i versi e le antiche frasi sopra l’incendio di Troja[166].

Tradizione di commisto stile fu adunque il canto della primitiva chiesa cristiana; ed ecco al 4.º secolo, il primo sistema Ambrosiano, che conservandoci le memorie dell’antica greca melodia, regola il nuovo canto religioso.

Il milanese vescovo intese ridonare alla sua chiesa le espressioni della primitiva; e spedì periti in Oriente a raccogliere dalle originali fonti, i resti delle antichissime intonazioni di antifone e salmi.

Di questa riforma, scrisse il can. Gaetano Barbati nelle sue note alla *Storia universale*: «Dal poco che sappiamo, sembra in antico vi fosse grande mescolanza ed arbitrio nel canto ecclesiastico. La semplicità nascea necessariamente dalla scarsezza di mezzi; ma alcuni teneano all'ebraico, altri al jonico, altri a un misto. Sant'Ambrogio volle riformarlo partendo dalla melopea greca. Il sistema musicale de' Greci era diviso in tetracordi, e nei modi che ne derivano. Ambrogio, visto che molte melodie sacre erano, se non melodie greche trasportate, almeno motivi composti sopra i modi musicali di quel popolo, e che non passavano i limiti di una ottava, pensò al sistema tetracordo dei Greci, sostituire il più semplice e facile dell'ottava, derivando dai Greci i *quattro modi* primordiali che divennero base del canto ecclesiastico. Stabilì dunque questi modi:

dorico re, mi, fa, sol, la, si, do, re,
frigio mi, fa, sol, la, si, do, re, mi,
lidio fa, sol, la, si, do, re, mi, fa,
misolidio sol, la, si, do, re, mi, fa, sol.

Così ne venne un canto ritmico, scaduto, più consono colla musica greca che non il canto gregoriano, il quale procede generalmente per note di valor eguale, riuscendo più monotono e senza cadenze.»

Anche per le divisioni della battuta, s'attenne Ambrogio alle greche tradizioni, che più fedelmente però si videro conservate ancora nel decimo secolo dalla celebre scuola dei *Cantori di san Gallo* in Svizzera, e quali erano state adottate nei primi Inni cristiani, di cui ci dà indubbie prove Thierfelder nel suo lavoro *De Christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora* (Lipsia); per le quali storiche notizie ivi rimetto il lettore[167].

Però il milanese vescovo ne' suoi recitativi di sapore greco, o *canto piano*, lasciò trasparire anche le melodie delle popolari canzoni di tradizione più recente; della cui mistura tentò poi Gregorio il depuramento.

Il Magno pontefice propostosi di recare anche nella liturgia l'unità caratteristica della Chiesa[168], ritoccò il libro delle preghiere di papa Gelasio, costituì il messale romano; tolse il ritmo del verso, la accentuazione della parola, e così quella certa figurazione profana che traspariva dagl'inni d'Ambrosio meno severo riformatore; rese dunque il canto più piano ancora,

per cui fu detto *canto fermo*; e faticò per ricondurre con questo i rituali ad una semplicità ritenuta da lui più consonante alle origini, e più opportuna alla immutabilità cristiana.

I Milanesi peraltro rimasero saldi al rito e canto Ambrosiano: Gallia e Spagna tennero il loro, pure d'origine greca, e che poi cessò per la prima, come abbiam veduto, sotto Carlo Magno, per l'altra nell'XI secolo, ai tempi di Gregorio VII: l'Oriente conservò canti e cerimonie che tuttavia si ripetono sotto le cupole di Kief, di Mosca e di Costantinopoli.

E di Gregorio scrisse il Cantù nel libro *I Papi* (cap. XVII): «Nel sinodo romano stabilì, non convenire ai gravi costumi di diaconi e preti il dissolversi nella vanità d'imparare la musica, sconvenendo al maestoso contegno delle spirituali funzioni il perdere nei passaggi e nei gorgheggi la compostezza degli animi, e consumarvi la voce destinata a predicare la divina parola e assodare nelle cristiane virtù. Pertanto deputa suddiaconi e chierici inferiori a cantare i salmi e le sacre lezioni in tono grave, serio e posato. A tal uopo istituì scuole, ch'egli in persona dirigeva, e che duravano ancora trecent'anni di poi; e Agostino, andando in Inghilterra, ne menò seco qualche cantore, che fece allievi nelle Gallie.

Accortosi come dei quindici toni della musica gli ultimi otto non siano che ripetizione dei sette primi, concepì l'idea che sette segni bastassero per tutti i toni, purchè si replicassero alto e basso, giusta l'estensione del canto, delle voci e degli stromenti. Ma quali note servissero al *canto gregoriano* non si sa, se non che si menzionano lettere dell'alfabeto, chiavi e linee in su e in giù. Quella maestosa melodia, ove ci furono conservate preziose reliquie dell'ammirata musica antica de' Greci, crebbe splendore al culto divino, con motivi semplici e grandiosi, che poi s'andarono dimenticando fin alla profanità de' nostri giorni, in cui la devozione è distratta da arie guerresche e da cori teatrali.»

Il violento avversario della simonìa e del concubinato, l'eroe delle interminabili lotte per le investiture, il giurato nemico d'Enrico IV, l'altero ma grande pontefice Gregorio VII — mal sofferendo la licenza anche nel linguaggio de' templi, si rese adunque il primo noto e rispettato metodista, e stabilì alcune leggi onde si potesse cantare con qualche norma sicura e secondo una scuola: mentre per lo innanzi vagava senza regola alcuna a

capriccio di qualunque capo-corista che proposta una cantilena trovata o tradizionale, si faceva imitare dagl'altri, insegnandola *ad orecchia*; altro modo non lasciando, e nessun dato, nessun documento.

Staforsto nella sua *Storia della Chiesa* (al tomo III) accenna ad alcune indicazioni o note preesistenti; e Walter, nel *Lexicon Diplomaticum*, dà una raccolta d'antiche foggie di scrittura e dei vetusti modi del canto: ma realmente i primi documenti attendibili risalgono dall'epoca di questo pontefice d'una certa scuola iniziatore (1073).

Resta però sempre la scarsezza delle *cifre*, la incertezza della scrittura loro, e la mancanza d'ogni altro segno variante. È da presumere ristrettissima la estensione della cantilena, se un secolo dopo la vediamo comprendersi in sole quattro righe, mentre allora nessun *rigo* la dinotava. Così riguardo ai timbri delle voci, non si vede ancora esempio alcuno di *chiavi*, che compariscono poi in numero di tre nel secolo XII, e di cinque nel XIII. In quanto ai modi di canto, bisogna ancora imaginare una pratica meglio applicata e nulla più; se nessun dato sicuro guidava il cantore alla intuonazione, se era a suo capriccio l'andamento, chè i *tempi* conosciuti non erano ancora; se infatti il genere del canto era slegato e unissono sempre, ammenochè qualche voce non rimanesse talvolta scoperta per proporre al coro la cantilena, o per cadenzare con qualche gorgheggio.

Che se monotone eran le solfe, il complesso delle voci alte, medie e basse che anche allora si usavano, qualche tratto che naturalmente colorivasi colle terze, il piano e il forte, il lento e l'allegro, e la sobrietà medesima, e il sentimento negli esecutori, davano ai canti cert'aria che non era sprovvista, come vorrebbero alcuni, di melodia.

Restava però la confusione tonale, che abbiamo accennata nel procedere delle composizioni ai tempi che seguirono il gregoriano.

Il concorso de' popoli diversi e barbari nella confessione cattolica, le mescolanze poscia causate dalle prime crociate e la mancanza d'una regola perfetta di notazione, non poteano certo impedire le licenziose sortite dalle otto scale degli Antifonarii; nè le parole piane ed i suoni uniformi ivi fissati bastavano a ritenere il genio della nuova lingua e della rinata poesia.

Furono musicisti che sostennero la necessità di otto tuoni; altri di nove; e

dodeci, quattordici, quindici perfino ne ammisero.

Basta consultar l'opera dell'Ab. Gerbert — *De cantu et musica sacra* — per riscontrare qual numero considerevole d'autori si son pronunziati diversamente su questa importante questione.

Fra le tonalità fluttuanti e le forme indecise, i cantori a trasformare i chiesastici cantifermi: e i papi, e i frati, e i dottori, a cercar norme regolatrici.

All'entrare dell'anno millesimo compariscono già alcuni altri metodisti, che tentano nell'opere loro di volgere ad un cammino uniforme, o di raccogliere almeno e collegare le svariate forme de' bassi tempi, porgendo regole meno vaghe di quelle licenziose del popolo e in pari tempo meno esclusive ed austere de' gregoriani grecismi.

Aaron, abate di San Martino in Cologna, scrisse: *De utilitate cantus vocalis et de modo cantandi atque psallendi*; mentre, nell'istessa epoca e nella medesima città, sortiva il trattato: *Ars cantus mensurabilis*, annunciato di Francone colognese, che fu maestro a Liegi nel 1050.

Secondo quelle norme, colle modificazioni dalla propria fantasia suggeritegli, dettò Abelardo insegnamenti di canto all'amante sua, ed ai monaci di Saint-Denis e del Cluny ove finì la vita nel 1142.

Ma il novatore che nel secolo undecimo avea facilitata l'arte del canto, e dava in due libri il maraviglioso suo metodo musicale, fu il celebre italiano Guido Donati d'Arezzo, abbate Benedettino. Questi sostituì alle sei lettere dell'alfabeto romano, di cui servivasi il cantofermo gregoriano, le sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la*, ch'egli trasse dai primi versi dell'inno: *Ut queant laxis* etc.

Chiesto a Roma da papa Giovanni XIX, Guido diffuse di là il nuovo sistema, ritenuto infatti una maraviglia. E tale apparir doveva in quel tempo, scrisse M. Brossard analizzando le ingegnose scoperte dell'Aretino (Dictionnaire de la Musique); «perocchè quella invenzione apprendeva in un anno ad un fanciullo ciò che un uomo maturo poteva appena imparare in dieci e vent'anni.» Questo è il *Solfeggio*.

Nella *mano armonica* Guido mostrò il rapporto de' suoi exacordi coi cinque tetracordi dei Greci; lasciando a successivi studj una settima nota segnata *B*, che levata di un tuono sopra il *la*, dovea dare all'orecchio l'effetto simile a

quello che i corpi angolosi e duri fanno alla mano (B quadro); mentre colla levatura d'un mezzo tuono soltanto la nota dolcemente scorreva (B molle), come alla mano un corpo molle o rotondo[169].

È ben vero che alcuni eruditi non negando a Guido l'introduzione de *la Portée*, vorrebbero contestargli l'invenzion delle note, facendola risalire fino ai tempi d'Esdra, ma da tanta distanza ne convengono perduto il sistema, e vengono ad inferirne la prevalenza italiana[170].

Per Guido dunque anche i canti trovarono una regola facile e varia.

Chè, prima di queste felici combinazioni, al dir del De Muri, le voci erravano senza regola, nè raggiungeasi quell'accordo di più musici che — dolcemente cantando formavano una voce sola, non per la semplice unità, ma per la soave mistione, da cui l'antico nostro *discantare* — o prima forma di *contrappunto*; l'etimologia della qual parola comprova appunto la notazione primitiva.

All'abuso poi del discantare antico, Giovanni De Muri inveì colla seguente curiosa apostrofe:

«Heu! proh dolor! His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Ist est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere cnm deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium! o mala coloratio! irrationabilis excusatio! o magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! Sic enim concordiae confunduntur cum discordiis, et nullatenus una distinguatur ab alia. O! si antiqui periti Musicae doctores tales audissent Discantatores, quid dixissent? quid fecissent? Sic discantantem increparent et dicerent: Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum et concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es; O, utinam taceres! Non concordas, sed deliras et discordas[171].

Cosa poi avrebbe detto il buon De Muri se fosse giunto a sentire la *Dissertazione sulla Musica moderna* di J. J. Rousseau, in cui questo acuto ingegno, pur lasciando sussistere il dubbio se il De Muri sia l'Aretino, dà per sicuro che Guido rese un cattivissimo servigio alla musica, guastando col suo

metodo la greca semplicità primitiva, distruggendo tutto quello ch'era in uso da duemila anni; e insegnò agli uomini a cantare difficilmente!?

«Peccato, disse Rousseau, ch'egli non abbia trovato sul suo cammino dei musici così indocili come i moderni» i quali non vollero accettare il *Progetto de' nuovi segni* da lui offerto all'Accademia delle scienze nel 22 agosto 1742!

S'avrebbe forse acquetato il De Muri in onta a tanta contraddizione, per l'onore che il filosofo poi gli faceva di renderlo una gloria della nazionalità francese, negandolo agl'inglesi cui lo aveva dato Gesner scrivendolo De-Murià, ed agli italiani che lo pretendevano di loro famiglia pel solo fatto ch'era nato in Perugia, e che fra Roma e Bologna avea ispirato il suo genio e formata la sua sapienza, mentre in Parigi aveva avuta cattedra di dottore, ed aggiunta una *S* al primitivo suo nome[172]?!

Dopo Guido d'Arezzo, l'autor del *Micrologo*, che compendia tutte le regole dell'arte (e che si ritiene esistente alla biblioteca di Leiden), il Marchetto da Padova fu primo che scrisse di musica e di canto, al tempo di Roberto di Napoli (1309).

Marchetto intitolò i suoi trattati: *Lucidario per l'arte della musica piana*; e *Pomario dell'arte della musica misurata*; i quali esistono nella biblioteca Ambrosiana[173].

Quindi Parmigiano e Fisifo, ai quali s'attribuisce l'idea e lo sperimento degli accordi che si dicono *dissonanti*.

Del secolo del Marchetto raccolse poi le composizioni, gli scritti, e i maestri più celebrati, quell'Antonio Squarcialupi che abbiamo trovato maestro in S.ta Maria del Fiore.

Come più tardi Coussemaker nel Belgio, si fece interprete e storico de' monumenti musicali dell'età di mezzo.

Contemporaneo, o poco dopo al Marchetto scrisse delle proporzioni e degli intervalli del canto, il sunnominato De Muri di Perugia, dottore a Parigi nel 1330; il quale compose un libro sulla *teoria della musica* — *Speculum Musicae* — diviso in tre parti, che peraltro non fu stampato e di cui rare copie rimangono. Qualche moderno attribuiva a lui erroneamente le scoperte di Guido, e la invenzione della figura e del valor delle note; mentre all'Aretino e

alla sacra scienza soltanto, come ben scrisse G. Pacini, devesi il moderno musicale linguaggio[174].

Già dal XII secolo studiati i timbri delle voci e regolati colle chiavi d'*Alta* o contralto, *Media* o tenore, *Infima prima* o basso, s'erano successivamente estesi con quelle di *Alta prima*, o mezzo soprano, e *Canto*, soprana voce.

Egli è veramente dall'opera di que' primi studj, che gli antichi messali, i corali, i salteri, gli antifonari, presentano altrettanti testi d'originali invenzioni melodiche; modelli di espressioni profonde del sentimento; metodi caratteristici dove alla poca parte del ritmo supplisce la intonazione sorgente di armonie che spiegano le diverse impressioni dell'anima nel tempo stesso che l'onda melodica per quella stessa incertezza vaga e indistinta del ritmo non agita violentemente, ma dispone alle manifestazioni sublimi, al raccoglimento ed alla preghiera. La quale impressione tanto più ammirabile viene da quegl'esempj, quanto in essi maggiore semplicità e imperfezione di mezzi si riscontra.

Che se più tardi i libri musicali chiesastici s'infiorano di qualche arteficio, e si rivestono delle ricchezze versate in loro nuovamente dal Palestrina, non fanno che conciliare le tendenze de' tempi; e lungi da insegnare una confusion di concetti e un abbandono del vero senso pel capriccio delle figure, come apparirebbe dalle osservazioni del Biaggi[175], ammaestrano a salvare la purezza della melodia dallo scandalo profano, con inusitato splendore[176].

Era il secolo fortunato in cui ridestavansi le arti e s'incamminavano al grande sviluppo in cui le abbracciarono i sommi cinquecentisti.

Era quando il Guido Reni (nato a Bologna nel 1375), figlio a un sonatore di liuto, amoreggiava colle due belle sorelle la musica e la pittura, disposandone poi la minore con tanta grandezza.

Succedea Leonardo da Vinci, che per giungere al posto sublime nel tempio dell'arti, cominciava infocandone i genj col canto e colla lira; per cui poi tante nozioni musicali sparse nei sapienti artistici suoi trattati.

Rifulgea la sapienza de' Veneziani; e fra le arti dei mosaicisti e dei dipintori tabulari, ai tempi di Bellino e dei Muranesi, la veneta magistratura dei Pregadi decreta «l'assegno di un ducato al mese ad otto puti diaconi veneti

che imparino a cantare nella Cappella di san Marco» dov'era già stabilita una scuola nel 1403.

Iniziava così quelle istituzioni inerenti a' suoi Spedali, che si trovarono nel secolo 18.º ricolme di fama, e in numero di quattro, dette le Scuole dei *Mendicanti*, della *Pietà*, dell'*Ospedaletto*, degl'*Incurabili*; ne' quali pii stabilimenti educavansi al canto ed alla musica un gran numero di ragazze povere, per la esercitazion delle quali, nuovi oratorj e melodrammi sopra latino testo, annualmente comporre dovevano i maestri, la cui eletta schiera inaugurossi con quel Giovanni Spataro, che fu anche trattatista pel canto nel 1531, e col Vicentino di cui diremo, ed alla quale poscia appartennero Caldara, Gasparini, Buranello, Hasse, Trajetta, Sarti, Sacchini, Anfossi, Bertoni, oltre ai ricordati specialmente in queste memorie, e tanti altri.

Così tardar non dovea aprirsi le scene presso ai Conservatorj; e si ritenne primo teatro *pubblico* in Italia quello a san Giovanni Grisostomo, esclusivo ai canti rinati col 17.º secolo.

La città di Fano tenne dietro a Venezia per possedere un siffatto edificio, a popolarizzazione dell'arte, che s'era fatta patrimonio delle corti e della aristocrazia, a stimolo de' genj e a procaccio di lavoro a gran numero d'artisti.

A Milano invece s'accolse l'idea delle scuole sotto la protezione del potere; e Luigi Sforza, chiamato da Lodi il Gafori, dove nel 1450 era celebre maestro, fondò ivi pure un primo conservatorio o scuola Gafurea.

Anche a Brescia questa si diffuse, e nel 1508 *Gafurius Franchinus* vi pubblicò un'opera speciale *Sul Canto*.

Su quei dettati e sulle pratiche apprese nelle venete cantorìe, Costanzo Porta (Vedi pag. 103-143), progredì alla riforma della scuola lombarda, ond'egli ne fu poi detto anche il fondatore.

Ma veramente dal Gafori e dal Marchetto patavino si possono classificare i primi trattati ed opere della letteratura dell'arte.

Aaron Pier-Francesco, che avea scritto *Della Musica*, Venezia 1523, aggiunge un *Trattato sui tuoni del Canto figurato*, 1525, migliorando le *Cleonide Armonie*, nel 1497, pure in Venezia comparse.

Analogo libro pubblica in Verona nel 1529 Rossetto Blasio, dotto maestro; e nuovi trattati a Venezia Lodovico Foliano nell'anno stesso; e Stefano Vanneo in Roma nel 1533.

Per questi nuovi sistemi, imitati e progrediti ben presto in tutte le altre città, crollarono con altrettanta prontezza quelle mostruose usanze che non trovando altro campo da esercitarsi colle nuove esperienze dell'arte, s'erano riparate presso le primitive scuole chiesastiche, e ne aveano recata la corruzione. Le rappresentazioni melodrammatiche eseguite in apposite pubbliche sale, liberarono la chiesa dalli sconci spettacoli medioevali, in cui, cherici mascherati sceneggiavano cantando le *Lodi delle Passioni*. Caddero le congreghe enigmatiche de' musicisti Belga, che furono anche dette, scuole di calcolo geometrico, e di gergo diabolico, le quali sorrette più ch'altro dalla altrui cupidigia di novità, erano state fortunate fino allora di seminare sventura e corruzione nel bel *linguaggio degl'angioli*. Cominciò Marcello II escludere un tale genere di profanatori dal tempio; e i nuovi canti della *Messa* che porta il suo nome, mercè la stella subito comparsa del Palestrina, arrestarono tutti quelli che per la prima volta erano venuti ad usurpare l'onore della pubblicazione per le stampe[177], eclissando d'un sol tratto la fama dei Villaercht, degli Arkadelt, dei Morales, e del medesimo Goudimel.

Alla prima scossa italiana dagli stranieri sistemi de' canti, benchè lenta anche questa e combattuta, auspice pure di più ampia liberazione, successe analoga riforma presso ad altra nazione, relegata sempre però nel bujo e nel complicato di sua natura.

Sui primordj del 1500, la purezza del sentimento combatte colla passione religiosa e la loro espressione s'informa nuovamente in Germania colle norme di Martin Lutero e colle sue riforme ai corali di Erfurt e di Wittemberg, delle quali i Meistersinger eressero quei rigorosi codici della *Tabulatura*, che marcano quasi un'epoca di schiavitù al canto alemanno, e in cui si successero rozzi ministri rivolti per altro a conservar la grandezza delle antiche espressioni.

Qui vedemmo Polz, Rossemblüt, Walter, ed altri.

E la Spagna inquisitoriale non meno severamente, nei metodi di quel tempo s'attenne al *Labyrintho* di Giov. Mena per quei canti che ad una regola

dovevano ufficialmente assoggettarsi.

Più dotto e più libero nella Svizzera Enrico Lorit detto Glareanus, perchè nato a Glaris nel 1488, celebre pei suoi talenti musicali e per l'amicizia di Erasmo e de' più reputati sapienti del suo tempo, mostrasi seguace di Guido.

Ivi parimenti Giovanni Calvino, nato a Noyon nel 1509, celebre per la sua riforma religiosa che penetrò fin nella Scozia, spinse vie maggiormente il sistema metrico salmodiale, in onta alla maestà dei cori e alla semplicità del canto fermo.

Contro alla quale tendenza ultramontana, antispontanea, e complicata perfino colla politica, e d'altra parte contro alla libertà licenziosa delle chiese italiane, intesero a provvedere i padri del Concilio di Trento (1545), facendosi essi medesimi prescrittori e metodisti[178]. Inutilmente: chè la serenità non procede dalla confusione e dalle agiatezze; ed era dalla solitudine e dalla sventura, scuola de' grandi, che Palestrina dovea ridonare il metodo di semplicità e di grandezza.

I Francesi, curiosi sempre, adottano per la loro metropolitana l'*Officium Stultorum*, vecchio normale di popolari cantilene adattate alle funzioni religiose, fra le quali brilla la *Canzone dell'Asino* che per tre volte i fedeli ripeteano nella messa di Natale. *Tale Officium stultorum ad usum Metropoleos ac primatialis ecclesiae Sennonensis*, conservasi nella Biblioteca Parigina[179].

Peraltro, Burtius Nicola, a Parigi, nel 1487, avea già diffuso un compendio del metodo di Guido.

In Baviera similmente la scuola fondata da Orlando s'attiene più vicina a quella italiana, sia pei canti chiesastici come per quelli di camera e di teatro[180].

Carlo Valgulio nativo di Brescia, pubblica in patria (presso Angelo Britannico) nel 1507, una traduzione latina del libro *La Musica*, di Plutarco, e vi aggiunge un suo lungo preambolo, illustrazione sapiente più che spiegazione felice.

Guglielmo monaco, cantore, erige *de praeceptis artis musicae*; e Severo Manlio Boezio, famoso pavese, il suo *de Istitutionis*.

Il prete Don Nicola Vicentino, ricordato dal Calvi nella storia degli Scrittori vicentini, pel suo libro — *Dell'antica Musica ridotta alla pratica moderna* — pubblicato in Roma nel 1555, apparisce come un primo raggio di quella luce che dovea farsi ben tosto anche nella piacevole scienza; ed egli inventando l'*Archicembalo* (o primo pianoforte) comparso a Vicenza nel 1554, accompagnando col nuovo istrumento i suoi canti, contribuisce a un nuovo metodo ed allo sviluppo del canto medesimo[181].

Anche un Freschi Giovanni trattò la scienza musicale ed i canti[182].

Sulle complicate novazioni intanto de' cantori e musicisti e specialmente sulla usanza de' *Canoni*, a imitazione de' metodi Greci sulle divisioni de' Monocordi o rapporti degli Intervalli, di cui trattava allora a Roma il chiaro monaco Adoramno, e sulle introdotte *Fughe in conseguenza*, il Gioseffo Zarlino di Chioggia, riformatore di canti già da noi celebrato, pubblica i suoi sistemi in Firenze nel 1589.

Delle sue dottrine inizia la scuola in Venezia, influendo notabilmente sulle produzioni ed esecuzioni dei Gabrieli allora viventi.

Nelle sue ricerche discopre nuovi veri, e lascia: le *Istituzioni armoniche* (1536); le *Dimostrazioni armoniche* (1571); i *Supplimenti musicali* (1588); opere queste dedicate a Diedo patriarca, ad Alvise Mocenigo doge, a Sisto V papa.

Scrisse venticinque libri in latina lingua — *De re musica* — ovvero, *de utraque musica, per insegnare*, come egli promettea nei *Supplementi, molte cose utili pell'acquisto della vera intelligenza della musica, e dilettevoli insieme*; opera che purtroppo andò smarrita, e giudicasi rimasta inedita, benchè da quanto ne scrive Francesco Sanseverino[183] apparisca che di que' giorni fosse di pubblica ragione.

Facciasi la stessa lamentanza sui di lui scritti — *Il perfetto musico; l'Africa musicale*, — di cui egli stesso fa cenno nelle *Dimostrazioni*.

Si riprodussero le opere del Zarlino in Venezia nel 1602, tre anni dopo la sua morte, essendosi già prima rapidamente sparse in tutta Italia e fra l'estere nazioni; e specialmente in Francia, dove la fama del veneto autore si mantenne chiarissima per quasi due secoli, secondo i giudizj del padre Merçenne e d'Alberto Bannius, come quella del più grande autore che fino ai

loro tempi avesse scritto di musica.

Il medesimo suo Aristarco, il contemporaneo Galileo, fu costretto a confessare che «a quest'huomo esemplare di costumi, et di vita, et di dottrina, deve il mondo per le molto belle fatiche ch'egli ha fatte; particolarmente intorno alla musica, perpetuo obbligo, dalle quali si trae cognizioni d'infinite cose, e senza esse ne sarebbero la maggior parte degli huomini al bujo[184].»

Il cav. Bottrigari si fece Scoliaste delle opere del Zarlino; ed il celebre canonico Ottusi ridusse in tavole i Zarliniani precetti, l'illustrò, li sostenne e difese a tutta possa.

Viene poi lodato fra gli italiani, da Roselli, Sansovini, Doglioni, Foscarini, Doni, Zeno, Martini, Tiraboschi.

Fra gli Spagnuoli, tuttochè prevenuti pel loro illustre Salinas, dai Sampillas, Eximeno, Areaga, e Requeno.

Fra gli Inglesi, da Burney. Tra i Francesi, oltre i nominati, da Baunio, Razier, Barette, Thuan, Pietro Bayle, Brossard e Rousseau. Fu detto che quest'ultimo sembra aver disposto alfabeticamente nel suo Dizionario di musica la teoria Zarliniana con poche altre aggiunte, per tal maniera che l'abate Requeno non esita chiamarlo *plagiario del Zarlino*. Prima di Rousseau io riscontro la medesima colpa in Brossard; e parmi che Requeno a quello avrebbe potuto dire *plagiario del plagiario* più esattamente.

Confutando le varie maniere de' Canoni antichi e quelle del suo tempo, il Zarlino aprì il campo alle successive più vaste osservazioni, ed agli esempj del Bontempi e del Tartini, trattatista esso pure famoso della musica levata a scienza fisico-matematica e fondatore d'un *sistema* che eclissa quelli di Démos, di Sauveur, di Soaitti, di Boisgelou, di Couperin, di Rameau, e delle cui sperienze d'Alembert, Blainville, Brossard e i ginevrini Serre e Rousseau fecero pure tanto tesoro.

È da notarsi, come dice Zarlino, che a quella specie di *Fughe*, chiamate anche *perpetue*, in cui i cantori incominciavano l'un dopo l'altro, ripetendo tutti il medesimo canto, mettevansi in fronte le regole che insegnavano come doveansi cantare: e questi avvertimenti indicati per *Canoni*, diedero un tale nome a quelle composizioni.

I compositori dunque più originali di tali intrecci cantabili, nel secolo XVI si fecero autori di tali regole dalle cui imitazioni nacquero i più complicati sistemi.

Anton-Francesco Doni prete fiorentino, che pubblicò a Venezia nel 1544 un *Dialogo della musica, canto e tenore*, trattò le cose musicali così che, anche per queste, s'ebbe il titolo di *bizzarro* fra gli accademici *Peregrini* (1570).

I *Trattati* del Doni Giov. Batt., pur fiorentino venuto un secolo dopo, scritti nel 1647, coi primi non confondibili, meritarono invece d'essere raccolti nuovamente e pubblicati per cura di Anton-Francesco Gori, ed essere coronati colle aggiunte del padre Martini, Firenze 1763.

Il cieco Salinas di Burgos, abate di san Pancrazio, concentrato nelle matematiche, ai tempi del primo Doni appunto, scrisse latinamente il suo *Trattato di musica*, che fu gradito da Paolo IV e dal Duca d'Alba, e fu tradotto e impresso a Salamanca, 1592, dove egli era maestro.

Meibomio quindi trasse a nuovo studio la greca melopea, traducendone gli autori; come l'inglese Wallis riprodusse l'armonia di Tolomeo (1640-50)[185].

Il padre Merçenne e il padre Kircher, parimenti nel colmo di quel secolo, trattarono speculativamente l'*Armonia universale* e le *Teorie de' suoni e de' canti*. Il primo compendiò con eclettico studio quanto i precedenti scrittori e metodisti aveano lasciato fino al suo tempo intorno alle cose musicali e suddividendo in opportune proposizioni i suoi *Libri Harmonicorum* (1635), trattò in ispecialità *de' cantibus; de compositione, de canendi methodo et de voce* — ai lib. VII e VIII. Ma meno felice d'invenzione che non fosse stato nelle matematiche, e meno celehre per le musiche che nol fosse per l'intimità sua col Descartes, Marino Merçenne frate dei Minimi a Parigi, trasse da Platone, Aristotile, Plutarco, dai *Rudimenti musicali* di Euclide pubblicati a Parigi nel 1557, dalle Introduzioni di Alypio e di Geneseo, e da quelle del suo contemporaneo Bacchio Seniore (1623); trasse da Guido e dal Galileo, e dai compositori francesi celebrati alla sua epoca, Guedronio, De Coussu, e De Caurroy, le sue dottrine; onde per l'arte sua di sapere impiegare ingegnosamente le altrui idee, fu detto da suoi: *le tres-minime Per... le bon Larron...*

Alle tante cacofonie intese portare qualche rimedio il Thibaut col suo libro *Della purezza della Musica*, stimato anche dagli alemanni. Fra questi, dopo Paolo Hofheimerus di Norimberga, 1539, erasi levato Kircherus Atanasio, che stampava a Roma *Musurgia universitatis*, 1650.

La *Musica speculativa* trovò altresì eccellenti trattatisti in Pietro Mengoli di Bologna (1670); e in un Vallotti Francesco Antonio di Padova, più tardi.

La *Storia della Musica*, fino alla metà del XVII secolo, ebbe un buon espositore in Angelino Buontempi (1660)[186] l'autore del *Paride*.

La *Cartella di Musica* del padre Banchieri olivetano, nel 1614, mostrò in maniera fissa e positiva il compimento della scuola cantabile lasciata sospesa da Guido, e il cui perfezionamento fu attribuito al De Muri, o secondo altri[187], ad Erricus Puteanus, rettorico di Milano intorno al 1600; mentre in tutti i corali monastici e nelle cappelle s'avea già studiato in varie forme quella indispensabile graduazione.

E di quell'epoca (1600) riportandosi alle bibliche tradizioni, scrisse *De Musica Haebreorum*, un Gaffarelli in Francia; oltre ai precitati ricercatori in argomento (pag. 247). De' canti in genere lesse parecchie orazioni a Parigi un Gian Francesco Vandinelli, 1625.

Gli *Alberi musicali* di Lorenzo Penna, in analogia al *Musico pratico* del Bononcini, non furono inutili tabellarj alla condotta ed alla misurazione del canto.

La *Musica moderna pratica*, del 1658, di Giov. Andrea Herbst, data alla luce in Francfurt, fu un buon metodo per esercitare la voce; e indusse forse a più vaste osservazioni il padre G. B. Martini, relativamente agli accenti alla famosa sua *Melopea* quando questi ricompendiò in Bologna la storia musicale fino al 1784.

Non parlo quindi d'altri tedeschi che metodizzarono nelle loro profonde e gelose scuole clesiastiche, chè ogni vangelica cattedrale vanta istituzioni di studiosi *maestri cantori*.

Altrettante *Opere teoriche-pratiche e di disciplina artistico-chiesastica* vantano Spagna e Portogallo; per cui, gara ne nacque fra i due popoli, e non è ancora spenta: chè nella patria de' metodisti e compositori, Marcos de

Portugal, Pedro Thalesio, Jorge de Monte Mayor, Garcia de Resende, Gil Vicente, Gregorio Silvestre, Francisco Manuel de Mello, e re Don Giovanni IV, musico e fondatore di gran biblioteca d'arte, ancora in oggi un Gioacchino Vasconcello di Porto raccoglie oltre 400 musicisti portoghesi (dei quali pochi soltanto son ricordati dal Fétis), e li magnifica rispetto agli Spagnuoli; dando però interessanti notizie e quadri sinottici sulla storia della r. Cappella portoghese dal secolo XV ai giorni nostri, cui rimando il lettore[188].

In Francia, un generale *Codice della Musica* fu compilato da Rameau, il cantor di Dijone, ma non fu attivato; ond'ebbe a dirsi che le teorie di quell'autore sortirono la rara sorte di far fortuna senz'essere da alcuno mai lette.

I *Problemi musicali* del balbuziente Sauveur (1716), e la *nuova maniera di compor canto fermo*, del dizionarista Sebastiano Brossard, credo che abbiano goduto in quell'epoca (1730) il medesimo privilegio.

Il *Dizionario della Musica* di quest'autore tratto dal Zarlino, com'ebbe infatti servito a I. I. Rousseau per l'erezione del suo, Zarliniano ad uso francese, si può dir sia passato agli archivj siccome minuta abbandonata; e il medesimo Brossard pensò regalare al Re pe' suoi musei, anche le sue dissertazioni sul canto, per procurar loro la custodia almeno, se non ne prevedea la lettura[189].

Ma veniva ben a farsi leggere ed ammirare dagli italiani e dagli stranieri, Tartini Giuseppe, nato in Pirano, 1692, genio musicale europeo, che alla fama della pratica sua direzione alla cappella illustre di Sant'Antonio in Padova (1721), durata per quasi cinquant'anni, aggiunse il grido del suo *Trattato di Musica* (1754), in cui una teoria magistrale e profonda è spiegata.

Tutti i maestri dell'arte consultarono il suo sistema, come aveano accolte con trasporto le sue composizioni. Le speculazioni dell'arte in questo autore famoso non sono confuse od arbitrarie, ma ogni artificio musicale è impiegato a proposito, ogni finezza si deduce naturalmente. È mirabile poi, in mezzo alle complicate e profonde teorie, scorgere sempre in Tartini il rispetto alla semplicità ed al purismo del canto; vedere quel calcolatore tranquillo innanzi alle più astruse ricerche della scienza, maravigliare alla sua volta ed esaltarsi per poche note facilmente e spontaneamente cantabili. Eccone la sua

confessione, che meglio d'ogn'altro giudizio, nella materia in cui riguardiamo un tal metodista, lo caratterizza.

«L'anno decimoquarto del secolo presente (1714), nel dramma che si rappresentava in Ancona, v'era su 'l principio dell'Atto terzo una riga di recitativo non accompagnato da altri stromenti che dal basso; per cui tanto in noi professori, quanto negli ascoltanti si destava una tal e tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro, per la evidente mutazione di colore che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di sdegno), ma di un certo rigore e freddo nel sangue che di fatto turbava l'animo. Tredici volte si recitò il dramma, e sempre seguì l'effetto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'uditorio tutto si apparecchiava a goderne l'effetto.»

Ecco il gran trattatista, il sacerdote delle armonie che s'umilia confuso a un semplice raggio della divinità pura del canto.

E questa fede si può dir che il Tartini l'abbia compendiata nel melodico adagio della sua famosa *Sonata dell'Imperador*, Carlo VI, cui l'avea dedicata, e nella quale, come scrisse Beiriot, il violino armonioso, toccante e pieno di grazia, prese la prima volta l'espressione drammatica[190].

Per le novità della immaginazione e le preziose sue ispirazioni fece dimenticare il fiorentino Veracini (o Vernacini) che avea tanto temuto[191], e lasciò all'arco di Nardini suo allievo la eredità de' suoi canti.

Nel 1770 finì l'esistenza consacrata tutta all'arte, nella quale avea trovate le più vive emozioni e i conforti contro al mal genio della sua donna che, non dissimile alla Santippa di Durante, gli avea cagionata tanta persecuzione da prima, poi tanta guerra.

Per simil modo, il Tartini fu ritenuto nuova difesa al mal genio che contro la buona scuola del canto, malgrado tante luci rinate a suo splendore, non cessava dagli attacchi, rinnovandoli in famiglia quando gli stranieri si davano vinti.

Compositore, animator prodigioso di quello strumento che meglio ai canti si presta, maestro e direttore provetto di cantori e di teatri, ben potea direttamente abbattere la nuova reazione sollevata dagli armonicisti del suo

tempo, dal lucchese Boccherini e dal Valmadrera, mentre Stamitz, Gairniès, Lalande, Rousseau, piegavansi ammirati e persuasi al suo consiglio.

E credo volesse alludere alla sua perdita, Santa Rosa, quando accennò che dopo il 1770, non si udì che — *cantare in sulla cetra il Miserere — collo stile da farsa o da commedia*. —

Farò memoria che non estraneo alle trattazioni Tartiane compariva in quel tempo il libro del Pizzati: *La scienza de' suoni e dell'armonia diretta specialmente a render ragione de' fenomeni e conoscere la natura e le leggi della medesima, ed a giovare alla pratica del contrappunto*. (Venezia 1782, in foglio picc. con Tavola degli esempj). Don Giuseppe Pizzati gesuita era nato in Piovene di Vicenza nel 1732, dove, dopo d'essere stato professore di fisica in Siena, riduceasi a morire nel 1803. Il suo lavoro versava anche sulle cose vocali e del canto, benchè non lo accennasse; e perchè d'altre classiche opere generalmente men noto, servì forse meglio di comoda base a più recenti scritti che in ispecialità sulla fonetica si diedero per originali.

Anche Nanni Domenico, il facondo toscano archeologo sigillario, nel 1756 pubblicava in Firenze un libro, *Della disciplina del canto ecclesiastico antico*; recando meglio che novità, nuovo ricordo e quasi ammonizione a non disertare dall'antico per le aberrazioni recenti col buon progresso incamminate.

Ad analogo scopo erasi adoprato il vescovo Francesco Cirillo pel canto delle chiese spagnuole, ma spingendo le sue opinioni così, da provocare una controdifesa alla musica modernamente introdotta (1649).

Ai principj antichi più sobriamente risalivano tessendo le loro opere: Trezza Giuseppe — *Il Cantore Ecclesiastico* — Padova 1698; Tevo Zaccaria — *Il Musico Testore* — Venezia 1706; Eulero Leonardo, Petropoli 1739; Frisio Paolo, Lucca 1759; il dialogista Bergamasco, 1761; e quello Pisano, Sacchi Giovenale, 1786; Benvenuto di S. Raffaele, 1792.

Allora Vincenzo Manfredini, veneto, stampava a Bologna, 1788, la *Difesa della Musica moderna e dei suoi celebri esecutori*; dove anche un Francesco Tognetti, i *Progressi musicali* propugnava.

Nel 1774, usciva a Roma l'opera di Antonia Eximeno — *Origine e regole della musica colla storia del suo progresso*; nelle cui lotte per gli storici

svolgimenti arieggia l'opera che Pietro Laurembergius nel 1642 intitolava: *Musomachia, id est bellum musicale*.

In varie regioni progredirono colla storia musicale altri scrittori nel passato secolo, fra quali: Giuseppe Fux, Vienna 1725; Jean-Teofilo Wald, Magdel 1781; Bethizy, Parigi 1764; Philodem, Berlino 1796; Burney Carlo, Londra 1776-1789; Gaultier Luigi autor di un *Trattato contro i balli e le cattive canzoni* di cui fu fatta una versione dal francese, a Venezia nel 1787. Bourdelot, La Haye 1743; De la Borde, *Essai sur la Mus.* Parigi 1780; e l'ab. Martino Gerbert, *de la Mus. et ses effets*, Amsterdam 1725 — *de Cantu et Mus. sacra*, 1744[192].

Si noti però un Gerbert, abate di Bobio, maestro a Reims, arcivescovo di Ravenna, poi papa col nome di Silvestro II, matematico, musicista e scrittore, morto nel 1003 al tempo del quale riscontrasi l'altro monaco Remi d'Auxerre, versato pure nelle cose musicali, commentatore dei Salmi, di Quintiliano, ed Hucbald.

Anche la storia musicale delle regioni a noi più remote ebbe ricercatori.

De la Laubère descrivendo il regno di Siam (Amsterdam 1700), raccolse le canzoni di quel popolo e ne spiegò i loro modi.

Sôma giunse a formare un *trattato di musica Indiana*, interpretando approssimativamente il più antico trattato indigeno tramandato col nome di *Sangita Ratnakara* ed altri modi di canto consimili. — Horn Carlo Edwardo pubblicò in Londra, 1813, un libro sulla *Melodica indiana*. — Willard, a Calcutta, nel 1834, un *trattato di musica dell'Indostan*.

Rossellini s'intrattenne sul canto della Cina, osservato quale *monumento civile*. — Champollion di quello Egiziano, come *grammatica*.

Rawlinson, intese a spiegar la storia del canto Assiro-Fenicio-Caldeo-Babilonese, dalle imagini de' monumenti[193].

Federico Reise, maestro nel Brasile, indagò le *Musiche Indiane e Brasiliane*, Monaco 1824; Bachmann ritornò sulle antiche di cui già avea trattato (Erlangen 1792); Zalluski Carlo su quelle Cinesi, Venezia 1853; Breton Ernesto sulle Ateniesi, Parigi 1862.

Salvador Daniel descrisse il canto dei Kabili in relazione a quello degli Arabi.

E tante storie delle *Missioni* e de' *Viaggi* ci diero più o meno contezza dei canti presso i popoli selvaggi, i quali benchè raccolti da regioni in latitudine diverse, confermano l'osservazione della comune loro povertà, causata principalmente dal breve numero di suoni che entrano nei loro concetti melodici, e quindi monotoni nelle forme. A mo' d'esempio, i canti de' Caraibi neri s'aggirano su quattro note soltanto, e traggono tutto il loro spirito dal ritmo marcatissimo, come riscontrasi nella Polynesia (Nuova Zelanda), nel Canadà, e nell'Australia; il che risveglia il sospetto d'un'origine ebraica. Così il canto dell'Affrica, che sente peraltro di più alle forme dell'Arabia e di Egitto[194]. Anche i Cinesi e Malesi appariscono usi a cantare sur una scala di sole cinque note, sprovvista di mezzi tuoni e quindi anche di significazione melodica.

Nè ciò fa meraviglia se osservasi che anche presso popoli più civili, adesso tanto progrediti nell'arte, anticamente limitavansi i canti formali a scale di poche note. Vedemmo de' Greci, de' Romani e dei primi Cristiani. Ne abbiamo prove dalle raccolte fatte per Carlo Magno, colle quali il suo genio intese formare la storia popolare delle Gallie[195]; dagli antichi corali della chiesa d'Occidente e Orientale, dove Sant'Anastasio in Alessandria aveva un recitativo più piano ancora dell'Agostiniano; dal trattato di S. Odone, della cui *melodia organizzata* conservò traccie ancora il Gafori accanto i non meno piani riti Ambrosiani[196].

Che se nelle chiese greche, copte, siriache, etiopie, armene e di tutta l'Asia, riscontransi i canti ornati d'appoggiature, di gruppi, trilli e portamenti, con antico stile immobile e inveterato, come ogni canto popolare orientale, questo dobbiamo attribuirlo alle tradizioni spontanee degli esecutori, al di fuori delle strette forme metodiche.

Fra gli Arabi più vaghi e licenziosi, s'indicano come storiografi della musica: El Kindi (Ahmed), figlio di Osman Jahja (o Mekki) raccoglitore di canti, che lasciò due libri e una introduzione, ed altra raccolta di 14,000 modi cantabili; Koraiss, autore della *Scienza de' Canti*, an. 838 di C.; El Fârâbi, *secondo maestro*, che diè un *Trattato*, fra gli anni 900-950 di C.

Ali-Ibn-Nafi-Serjab, cantore e poeta, che stabilì in Andalusia una scuola, continuata poi dal figlio Abderrahman, ambi celebri non meno in Ispagna che a Bagdad, ove voglionsi conservati i loro libri (821). E nella stessa epoca,

Ishak, figlio d'Ibrahim, di Koufta, famoso cantore, ed egli pure cantore e suonator di liuto, prezioso al suo Califfo come la gioventù, la gioja e la vita, cui parea che al suo canto *si estendesse il proprio impero*, lasciò numerosi libri di canti, di suoni, di ritmi, di biografie e notizie di cantori, di metodi e di battute, perocchè di quest'uso, a lui che batteva con canna di bambuk, s'attribuisca l'invenzione; competitore del sommo Mocharik alla corte di Aaron-Rascid, per cui finì in esilio. Pel predetto Califio anche Jélih, della Mecca, raccolse *i cento canti*.

Dinanir, allieva di Besl e di Ibrahim suddetto, che rifiutò la mano di Akid cantore perchè mediocre, si fa autrice d'un libro *la grazia dei canti*, che però a noi non pervenne.

Rimane tradizionale la perfezione delle sue espressioni, e qualche canto a lei attribuito.

Agani fece una collezione generale delle canzoni arabe sotto il Califfato. — *Kosegarten*. —

Tutti li surriferiti trattati musicali, e tante altre opere che veniamo in corso di storia accennando, parlano necessariamente del canto, come quello che è parte prima ed essenziale della musica, e gli storici speciali di questa, dovettero nei loro lavori cominciare dall'istinto naturale del canto, dalla rivelazione spontanea d'esso alla umanità, come quella delle lingue[197]; e quindi tutti dovettero per lungo tratto intrattenersi quasi esclusivamente del canto, perocchè l'arte della musica propriamente detta ben più tardi comparve.

Fu detto infatti, che la vera storia della musica armonica non cominciò che verso il 1370, ed anche il Fétis, maestro belga, vorrebbe questo, per opera dell'inglese Dunstaple e dei belgi Binchois e Dufay[198]; ma noi vedemmo già d'onde abbiano tratta origine le prime armonie, e qui basta ricordare che Isidoro di Sicilia, meno superbamente, rinviene la *diafonia*, la *organazione*, il *discanto*, nelle forme dei secoli precedenti; e nel corso di questa istoria è dichiarato a quanti d'ogni paese per una sistemazione musicale, all'accordo vocale e istrumentale intendessero; mentre ai riguardi della antichissima musica quasi tutta al solo canto ristretta, d'altronde oscura, limitata ed incerta, e da ogni scrittore necessariamente indicata, io mi tenni conciso.

Or seguitiamo coi trattatisti ultimi dello scorso secolo.

Contemporaneo e sopravissuto di pochi anni a Gianfilippo Rameau e a Giuseppe Tartini fu lo scrutatore, compositore e dizionarista musicale J. J. Rousseau, che di lor fu ammirato[199]. Inutile parlar di quest'ingegno versatile, ma non sempre coerente, e nella bell'arte ossequioso più che profondo. Critico e non maestro, oratore e non artista, giudica in base all'erudizione ed al pensamento. Nel ragionamento pone le basi colla serietà di un filosofo oriundo dal suolo ove avea seminato Calvino, e negli argomenti sorvola colla leggerezza e il rigoglio della scuola fraucese. Con questo istinto, anche nelle trattazioni che alla musica si riferiscono, conchiude finalmente come fautore del genio della elettiva sua patria, e per questo non bada a detrarre ad altri, od arrogare ai suoi gli altrui meriti incontestati. Basta a provarlo la insistenza di ritenere il Lulli francese; ad eguagliarla, vorrebbesi in oggi l'impudenza d'asserir Parigino il Rossini, perchè in Francia trasse lunga dimora.

Non per questo mancarono sapienti giudizj e confessioni sincere dall'autorità di quel trattatista. Specialmente apprezzabili sono le di lui sentenze intorno al canto. Questo, conviene anche Rousseau che deve sempre signoreggiare la musica.

La vera armonia piacevole e costante deve sortire da ciò ch'egli chiama *Unità di melodia*.

L'armonia non è che un piacere di pura sensazione, e il godimento de' sensi è sempre breve; mentre il piacere della melodia e del canto è un piacere d'interesse e di sentimento che parla al cuore, e che l'artista può sostenere a lungo e rinnovare a forza di genio.

Rammenta certa Opera di Venezia tutta piena di canto, nell'udizione della quale lungi d'essersi mai annojato, per quanto fosse lunga, vi prestò sempre una attenzione novella, ascoltandola con più interesse alla fine, di quello che al cominciamento. Ciò necessariamente, egli dice, perchè quella Musica cantava sempre e l'armonia non la soffocava, ma non facea che animarla, rinforzarla, determinarla; ed era questa la sua *Unità di melodia*.

Il canto francese, scriveva egli intorno il 1770, lungi dall'acquistare alcuna perfezione, diviene di giorno in giorno più languido e goffo (lourde). Questo

però volea attribuito al cattivo sistema vocale, di cui egli tentò dare una riforma. Lodò i compositori italiani, i quali appropriavano opportunamente le parti alle voci che le doveano cantare.

Non negò all'Italia il vero linguaggio musicale; e come una specie di satira ai suoi, facendo quasi l'apologia della nostra lingua e del nostro canto, e generando in essi non indifferenti querele, dettò in tale argomento filosoficamente la famosa sua *Dissertazione sulla Musica francese*: dedicò la prima parte al canto, che trae seco come accompagnamento l'armonia; trattò in secondo luogo della misura, che disse essere alla melodia come la sintassi al discorso.

La musica in generale ei la distingue *naturale* e *imitativa*; la prima limitata ai fisici effetti che agiscono sui sensi, l'altra esprimente le passioni, parlante all'anima.

L'armonia, avendo il suo principio nella natura, è la medesima presso tutte le Nazioni, o se pure qualche differenza riscontrasi, è introdotta da quella della melodia. Per il che dalla melodia soltanto egli fa derivare il carattere speciale d'una musica nazionale, ed essendo questo principalmente marcato dalla lingua, da questa il canto risente la maggiore influenza.

Si può concepire, disse argutamente il filosofo, lingue più o meno proprie alla musica; se ne può concepire improprie affatto. Tale potrebbe essere una che non fosse composta che di suoni misti, di sillabe mute, sorde o nasali, con poche vocali sonore, molto consonanti ed articolazioni, e che mancasse d'altre condizioni essenziali alle cadenze ed al tempo. — Cerchiamo per curiosità cosa risulterebbe della musica a tale lingua applicata.

Primieramente, il difetto di sonorità nelle vocali obbligherebbe a darne molta alle note; e perchè sorda la lingua, la musica sarebbe stridente. In secondo luogo, la durezza e frequenza delle consonanti forzerebbe ad escludere alcune parole, e non procedere sulle altre che per intonazioni elementari; e la musica sarebbe insipida e monotona; la sua andata sarebbe inoltre lenta e nojosa per la medesima ragione, e qualora si volesse affrettarne un poco il movimento, la sua celerità rassomiglierebbe a quella di un corpo duro e angoloso girantesi sul pavimento.

Siccome una tal musica sarebbe spoglia d'ogni gradita melodia, si

cercherebbe supplirvi con bellezze fittizie e poco naturali; la si sovracaricarebbe di modulazioni frequenti e regolari, ma fredde, senza grazia, senza espressione. S'inventerebbe de' gorgheggiamenti, cadenze, portamenti di voce, e d'altri ornamenti posticci che si prodigherebbero nel canto, le quali cose senza renderlo meno piano non lo farebbero che più ridicolo. La musica con tutta questa sguajata acconciatura resterebbe languida, inespressiva, senza imagini, priva di forza e di energia, pingerebbe pochi oggetti in molte note, come quelle scritture gotiche, le di cui linee ripiene di segni e di figure non contengono che due o tre parole, e che racchiudono poco senso in grande spazio. L'impossibilità d'inventare canti aggradevoli, obbligherebbe i compositori a volgere tutte le loro cure all'armonia, e in mancanza di bello reale, v'introdurrebbero bellezze di convenzione non aventi altro merito che la difficoltà superata: in luogo d'una buona musica, la si imaginarebbe sapiente; per supplire al canto, si moltiplicherebbero gli accompagnamenti; per togliere l'insipidezza s'aumenterebbe la confusione; si crederebbe far musica, e non si farebbe che rumore. — *Voces praetereaque nihil.* —

Se carattere d'ogni musica nazionale è la lingua, esso principalmente si fonda sulla prosodia; perocchè le diverse misure della musica vocale non poterono nascere che dalle diverse maniere di poter dividere il discorso e collocare le brevi e le lunghe le une rispetto alle altre; ciò che evidentissimo si mostra nella greca musica, nella quale tutte le misure non erano che le formule d'altrettanti ritmi forniti dalla disposizione delle sillabe e de' piedi di cui la lingua e la poesia erano suscettibili. Di maniera che, quantunque si possa molto bene distinguere nel ritmo musicale le misure della prosodia, del verso e del canto, sarà indubitabile la musica più aggradevole esser quella in cui queste tre misure concorrono insieme e quanto più è possibile perfettamente.

La supposta lingua adunque, infelice nella prosodia, poco marcata, senza esattezza e precisione, non avente le lunghe e le brevi combinate fra loro nella durata e nel numero dei rapporti semplici e propri a rendere il ritmo gradevole, esatto e regolare; che ha le lunghe più o meno lunghe, le brevi più o meno brevi, sillabe nè brevi nè lunghe, indeterminate e quasi incommensurabili; tale lingua naturalmente comunicherà alla musica nazionale le irregolarità tutte della sua prosodia; il recitativo se ne risentirà specialmente; non si saprà come accordare il valor delle note a quello delle sillabe; si dovrà cangiare ad ogni istante di tempo; tutti i movimenti

sortiranno poco naturali e senza precisione; l’idea dell’eguaglianza de’ tempi si perderebbe interamente nello spirito del cantore e dell’uditore — nel capriccio de’ compositori...

Con qualunque arte, infatti, si cercasse coprire i difetti d’una tal musica, sarebbe impossibile ch’ella potesse piacere mai ad altre orecchie che a quelle dei naturali del paese ove ella sarebbe in uso....

Se v’ha in Europa una lingua propria alla musica, è certo l’italiana, perchè è dolce, sonora, armoniosa, accentata più che ogni altra; e queste quattro qualità sono precisamente le più convenevoli al canto.

Le inversioni di cui questa lingua è suscettibile, sono favorevolissime alla buona melodia; per esse la frase musicale si sviluppa in maniera più grata e interessante. Le sospensioni e le tronche parole, sconosciute ad altre lingue, che rendono così famigliare alla musica la sua costituzione felice, non possono essere supplite da chi non le possede che per mezzo di silenzj, che non sono mai canto, e che in certe occasioni mostrano piuttosto la povertà della musica che le risorse del musicista.

Gl’Italiani pretendono che la melodia francese sia piana e senza alcun canto. Tutte le nazioni neutre confermano unanimemente il loro giudizio su questo punto. Milord Shaftesbury ebbe a dire, che coll’uso di parlar francese in Inghilterra, divenne in moda anche tale musica: ma ben presto la musica italiana, mostrandoci la natura più da vicino, ci disgustò di quella, e ce la fece riconoscere così piana, goffa o sguajata, com’è di fatto.

I Francesi accusano di bizzarria e barocchismo l’italiano canto: ci sembra, dissero i neutri, che non possa più osarsi un tal rimprovero a quella melodia dappoichè s’è fatta intendere fra noi; è un fatto che questa musica mirabile non ha che a mostrarsi qual è per giustificarsi di tutti i torti di cui la si accusa.

Rousseau ama meglio credere che gli uni e gli altri s’ingannino, piuttosto che dover acconsentire che, *nelle contrade dove le scienze e le arti tutte sono pervenute a sì alto grado, la musica sola sia ancora da nascere* — ed aspetti il suo essere dall’avvenire.

Non sembra ch’egli scrivesse appunto per le questioni del 1870?!..

Egli segue: i meno prevenuti fra noi s’accontentarono dire che la musica

italiana e la francese son buone entrambi, ciascuna nel suo genere, e per la lingua che a ciascuna è propria. Ma oltrechè le altre nazioni non convengono in tale giudizio, resta sempre a sapere quale delle due lingue può comportare il miglior genere di musica.

Rousseau, dichiarandosi in quello stato necessario per pronunziare in una tale questione spassionato, cioè di buona fede, e versato egualmente ne' due stili e fornito di quelle cognizioni indispensabili a giudice competente, motivò per tal modo il suo consiglio, velando però la definitiva sentenza purtroppo severa pe' suoi.

Ho preso dalle due musiche alcune arie egualmente pregiate ciascuna nel suo genere, e spogliando le une de' loro portamenti e cadenze, le altre delle note sott'intese, le ho solfeggiate esattamente sulle note, senza alcun ornamento, e senza fornir niente di mio nè al senso nè al legame della frase: nè vi fu dubbio per la decisione.

Altra prova più decisiva.

Feci cantare ad italiani le più belle arie di Lulli, — (tanto vantato dai francesi e ritenuto come lor gloria nazionale, mentr'il fiorentino non facea che adattarsi alle loro maniere; per quella guisa che anche un Verdi mostrò poi di saper attagliarsi a' gusti stranieri) —; e diedi a trattare a musici francesi arie di Leo e di Pergolese: ed ho rimarcato che questi, benchè fossero ben lontani da cogliere il vero gusto di tali pezzi, essi ne sentivano peraltro la melodia, e ne tiravano alla loro maniera frasi cantabili e gradevoli.

Ma gl'Italiani solfeggiando molto esattamente le arie francesi le più patetiche, non hanno potuto mai riconoscervi nè frasi, nè canto; non erano per loro che note poste senz'ordine e come per caso, musica priva di senso; essi le cantavano precisamente come voi leggereste parole arabe scritte in carattere francese.

Non pertanto, i musicisti francesi pretenderebbero ricavare un vantaggio da questa notabile differenza: *noi eseguiamo la musica italiana*, essi dicono con la loro baldanza accostumata, e gl'*italiani non possono eseguire la nostra, dunque la nostra è migliore*.

Non s'avvedono che dovrebbero tirarne una conseguenza totalmente contraria, e dire: *dunque gl'italiani hanno una melodia e noi non ne abbiamo*.

Terza esperienza di Rousseau.

Vidi a Venezia un Armeno, uomo di spirito, che non avea intesa mai musica, e davanti il quale si eseguiva in uno stesso concerto, un monologo francese, ed un'aria di Galuppi. L'uno e l'altra cantati furono mediocremente da francesi, e male da italiani. Rimarcai nell'Armeno, durante tutto il canto francese, più sorpresa che piacere; ma osservarono tutti gli assistenti, dalle prime battute dell'aria italiana, che il suo viso e i suoi occhi si raddolcivano; egli era incantato; seguiva coll'anima le impressioni della musica, e benchè egli non intendesse la lingua, i semplici suoni gli causavano un sensibile rapimento. D'allora in poi non gli si potè più fare ascoltare alcun'aria francese.

Il francese filosofo ed autore dell'*Indovino del Villaggio*[200], che tanti fatti l'hanno reso dubbioso perfino della esistenza d'una francese melodia, e gli hanno fatto supporre che questa potrebbe essere niente altro che una specie di *canto-piano modulato*; che non ha niente d'aggradevole in sè, e non piace che coll'ajuto di qualche ornamento arbitrario, e soltanto a quelli che sono convinti di trovarlo bello.

Che tale musica è sopportabile appena alle stesse orecchie francesi quand'ella è eseguita da voci mediocri che mancano d'arte per farla valere; mentre ogni voce è buona per la italiana; perchè le bellezze di tal canto sono nella medesima musica, a differenza che quelle del canto francese non sono che nell'arte del cantante.

Alla perfezione della melodia italiana, trova il concorso delle tre condizioni indispensabili — *la dolcezza della lingua — l'arditezza delle modulazioni — la rigorosa precisione del tempo* — d'onde tutte le attrattive e la energia.

Perocchè quando si comincia a conoscere la melodia italiana, vi si rilevano da prima le grazie, onde non la si crederebbe atta ad esprimere che sentimenti di dolcezza; ma per poco che se ne studj il suo carattere patetico e tragico, si è ben tosto sorpresi della forza che l'arte dei compositori le presta.

Egli è per le modulazioni sapienti, per l'armonia semplice e pura, pegli accompagnamenti vivi e brillanti, che que' canti divini straziano o inebbriano l'anima, mettono lo spettatore fuor di lui stesso, e gli strappano ne' suoi trasporti, gridi di cui giammai le tranquille opere francesi furono onorate.

Il prodigio di que' canti non è estraneo a quella *unità di melodia* cui gli italiani compositori si conformano con tanta cura che degenera qualche volta perfino in affettazione; regola d'altronde indispensabile e non meno importante nella musica quanto l'unità d'azione nella tragedia.

Riconosciuta la potenza della musica italiana, ai tempi di Rousseau, e il primato assoluto di que' canti «capi d'opera del genio, che strappano lagrime, che offrono quadri i più toccanti, che pingono le situazioni più vive, che trasfondono all'anima tutte le passioni che esprimono» il medesimo autore ci lascia la immagine del vero stato del canto francese nella sua epoca. «I Francesi, egli dice, danno il nome d'*arie* a quelle insipide canzonette che frammettono nelle scene delle lor *Opéra*, mentre chiamano *monologhi* per eccellenza quelle trascinate e nojose lamentazioni, cui non manca perchè assopiscano ogni uditore, se non che siano cantate senza grida e con precisione...

Le parole delle *ariette* francesi, sempre staccate dal soggetto, non sono che un miserabile gergo melato, che si è troppo felici di non intendere; una collezione fatta a caso di poche parole sonore che la nostra lingua può fornire, girate e rigirate in ogni maniera, eccetto quella che potrebbe darvi un senso: e su queste impertinenti *amphigouris* i nostri musicisti consumano il loro gusto e il loro sapere, e gli attori i loro gesti e i loro polmoni. Innanzi a questi stravaganti pezzi le nostre donne vengono meno d'ammirazione; e la più chiara prova che la musica francese non sa nè piangere, nè parlare, è il non poter ella sviluppare quel poco di bello di cui è suscettibile, se non nelle parole di niun significato...

I nostri musicisti più che si sforzano di raggiungere gli effetti prodigiosi de' canti italiani, più si scostano dalla possibile via; e se m'è permesso di dirvi naturalmente quello che penso, io trovo, che quanto più la nostra musica in apparenza si perfeziona, più ella in fatto si guasta.

Era forse necessario ch'ella venisse a questo punto, per avvezzare insensibilmente le nostre orecchie a rigettare i pregiudizj della abitudine ed a gustare canti diversi da quelli con cui le nostre nutrici ci addormentavano. Prevedo che per portarla al mediocrissimo grado di bontà di cui è suscettibile, bisognerà presto o tardi cominciare per rediscendere o rimontare al punto in coi Lulli l'avea collocata...»

Cessate le velleità de’ cantori dell’epoca di Rousseau, tornò la musica infatti, od apparve nella più povera infanzia dinanzi ai classici colossi italiani; e a tanti esempj, ed a furia d’imitazione, veggonsi in oggi i progressi di quella nazione che parea più inclinata ad emularli!...

Scuole metodo-pratiche del secolo XVIII. — Dal metodo primario didascalico, a quello superiore analitico. — Trattatisti.

Appena si tacque l'*Uomo della natura e della verità*, e con questa vera divisa del Filosofo *Vitam impendere Vero*, fu nel 1778 deposto nella tomba, sorse un altro celebre trattatista del canto, non meno osservatore e pratico, ed esclusivo nella materia, un maestro che raccoglieva in sè le condizioni per le quali soltanto il Boezio voleva che si potesse accordare *l'onore del nome di Musicista*. Quello cioè che «pratica la musica non solamente pel ministero servile dei diti o della voce, ma che possede questa scienza pel ragionamento e la speculazione.»

Ma per la luminosa comparsa del perfetto metodista del vero canto per l'arte nobilitato, doveano prima seguire alle teoriche ricerche le più alte sperienze: ed ecco, offerivasi un'altra schiera di veri maestri ed artisti, che come roccie granitiche, non più pieghevoli e trabalzate da nessuna corrente, compirono il purificamento di quell'onda melodiosa e soave, onde poi dar si potesse un saggio di canto perfetto.

Domenico Gizzi, nato in Arpino nel 1684, allievo di Angiolino e del Carissimi; compagno a Porpora e a Durante, maestro del Conti; potè dare alla bella scuola quella piega elegante e sapiente che rese celebre il suo nome nel suo grande allievo.

Questi, Gioacchino Conti, che si fece chiamare *Gizziello*, per gratitudine e venerazione al suo istitutore, fu non solo uno de' cantanti più celebri del XVIII secolo, ma un religioso indicatore delle maniere più pure e dei mezzi meglio opportuni a mantenere il bel canto. Non erano tanto per lui la sorpresa dell'estensione, o la forza d'effetto, quanto la rigorosa intonazione e la facile scorrevolezza.

Il canto per lui non dovea essere diletto all'uditore e pena al cantante; ma delizia ad entrambi.

Si comprenderà il significato di questa mia osservazione sui modi del Gizziello, ponendo mente a una nota del Grétry, che si trova al tomo I, pag. 268 della sua opera *Essais sur la Musique*. «Io vidi a Roma il famoso cantore Gizziello, che costumava inviare il suo proprio accordatore nelle case dove voleva mostrare i suoi talenti, temendo sempre che il clavicembalo *fosse troppo alto*, o non fosse *perfetto nell'accordo*.»

Non eran per lui gli sforzi atletici del suo predecessore nella fama europea, il cavaliere Baldassar Ferri, Perugino, fiorito intorno il 1660; che eseguiva esercizj sul trillo cromatico in un solo fiato, mantenuto fino a quattordici battute di tempo ordinario[201].

L'agilità pel Gizziello era figlia della facilità e della naturalezza.

Fu degno emulo del Farinelli.

Carlo Brioschi, detto Farinelli, napoletano, gran musicista, celebrato per la più bella voce che abbia potuto mai esistere, che univa alla conoscenza profonda della musica, il gusto più squisito, e che a meriti sì rari aggiungeva una bontà d'animo proverbiale, esordì a Roma nel 1722, e dopo essere stato la ammirazione e la delizia dei teatri d'Italia, cantò con sommo plauso a Londra (1734) e passò in Ispagna.

Qui nuovo Davidde, cominciò per sanare colle dolci sue note il malato spirito del re Filippo V, onde pei favori di questo e della regina Elisabetta, divenne l'idolo ed il buon genio di quella corte.

Mille prodigj narransi per la potenza del suo canto; di mille omaggi cittadini e stranieri lo fanno le storie rivestito: a noi basta citarlo come fautore della bella scuola del canto.

Dopo la morte di Filippo V, benchè richiesto anche da Ferdinando VI, si ritirò a Bologna, ove cessò di vivere il 15 luglio del 1782[202].

Imitatore distinto di questi illustri italiani, fu Gilles Giovanni di Tascona (Provenza), che a un bell'ingegno accoppiava grandi virtù, e che in Francia avrebbe assai giovato al perfezionamento del canto se in giovane età la morte non l'avesse rapito.

Cominciò corista col Campra nella metropolitana d'Aix, ove dirigeva la cappella l'ab. Guglielmo Poitevin. Studiando sulla propria voce, e sui nuovi

modi dei famigerati artisti italiani, propose i suoi metodi al vescovo di Rieux, che lo inviò alla cappella di san Stefano di Tolosa. Nel frattempo questo posto era stato assegnato al Farinelli, il quale però nobilmente lo cesse al suo concorrente, sforzandolo d'accettare una dimissione che li onorò entrambi egualmente.

Da alcune opere del Gilles lasciate alla cappella che dirigeva in Tolosa, ove morì nel 1705, appariscono i suoi buoni studj e le riforme.

Così Karsten, primo cantante nel real teatro di Stoccolma, divenuto segretario del Re Gustavo III; Karsten reso celebre alla Svezia, come i nipoti per le arti sorelle all'Italia ed Europa[203].

Adolfati Andrea di Venezia, allievo del Galuppi, provò una nuova misura di tempo, insegnò il bel canto, lo espresse nelle sue opere, fino al 1750, in cui morì egli pure a 40 anni.

Suo concittadino e contemporaneo, fu un cantore dilettante, allievo di Bissi, e di Lotti, certo Alberti Domenico, non indegno emulo di Farinelli. E da questa scuola, Conservatorio dell'Ospedaletto da noi a suo luogo accennato, ricomparve pure intorno a quell'epoca una Gabrielli Francesca ferrarese detta la Gabriellina, che di quella istituzione lasciò prove non isfuggite alla storia (1770); nè i musici Scotto ed i Zanetti, erano quivi ancora dimenticati.

Fiorì in pari tempo pure in Venezia un Tommaso Albinoni egregio cantore e maestro, la cui scuola giovò alla Affabili per diffondere anche in Germania (1725) il metodo risorto nel canto.

Tosi, cantante nel 1723, non si limitò ad eseguire, ma ricercò e raccolse appassionatamente le migliori *Opinioni di cantori antichi e moderni*, facendone a sè e ad altri tesoro.

Egizio e Bernacchi di Bologna, diedero risultamenti felici di educazione vocale, accettati dai cantanti per tradizione e per pratica, meglio che per teoria.

Amadori a Roma, Redi a Firenze, Peli a Modena, Vallotti a Padova, Pugnani a Torino, Gervasoni a Piacenza, Brivio a Milano, furono docenti di canto, che senza tante pretese di scienza e di teorie, formarono cantori incomparabili, interpreti di quella scuola sublime nella sua semplicità, che pur non era

ancora corrotta prima del nostro secolo.

Giambattista Mancini, Ascolano, maestro alla imperial Corte di Vienna, nel 1774 dettò *Le Osservazioni pratiche sul canto figurato*, esponendo realmente le varie eleganze di questo, per modo da far dimenticare quelli antichi *Compendj-Regole* di canto fermo o semifigurato, o *Principj* per cantare gli otto toni ecclesiastici, o *Elementi* di figurato e semifigurato, che più o meno succinti, tratti dalle introduzioni ai corali, o da lavori frateschi, anonimi o con beate indicazioni, andavansi ristampando a facile e comoda usanza.

Ma anche questi nuovi figuristi del canto, compreso il padre Martini, dappoi venuto a confutarli furono freddi osservatori che s'attennero più alla parte materiale che allo spirito del canto, e furono, dirò così, i fisici della bell'arte; i nuovi lavoratori che apparecchiarono il terreno a coltivazion più elevata; i regolatori dell'organismo per cui il soffio animatore non dovea trovare più inciampo.

Infatti il Tosi ed il Mancini fissano il modo di disporre la bocca, *come quando sorride naturalmente*; piantano la linea perpendicolare de' denti; segnano la apertura media e regolare; scostano all'indietro le braccia per lasciar libero il movimento del petto.

Albanese, confermando l'utilità dell'atteggiamento sorridente, che per giunta *fà sempre piacere*, ferma la bocca nei passaggi, ne' quali *tocca alla gola d'agire e null'altro* (Lettere 1773).

Il Martini negli *Accenti della voce* fa consistere la varietà dei coloriti; e indicandoli coi soliti segni con cui gli antichi maestri figurarono le diverse emissioni, alcuni ne marca nuovamente con legature e mordenti, spiegandone gli effetti in base sempre agli atteggiamenti di gola ed a seconda delle sue dilatazioni o ribattimenti[204]. Sente di quel meccanico, per cui gli alemanni Herbst e Petris accentavano nelle loro *Musiche pratiche*[205].

Col padre Martini peraltro si può dire formata l'arte del canto, e come tale ormai riconosciuta.

Il bolognese maestro, che tenne per cinquantanove anni scuola alla cappella di san Francesco, che dalle passate ricerche, da tante recenti sperienze, e dalla sapienza di tanti illustri contemporanei, aveva potuto attingere, e illuminar la sua mente speculativa, compendiò le teorie dell'arte; e coronò il bell'edificio,

lasciando una *Storia della Musica*, e fondando una scuola divenuta celebre per la solidità delle dottrine ivi insegnate e pel gran numero d'eccellenti professori sortiti.

Godeva il Martini d'una reputazione europea come il più sapiente de' musicisti; egli era in corrispondenza coi più grandi personaggi del suo tempo, quali Federico II di Prussia e Clemente XIV; gli uomini più istruiti, i compositori più illustri lo consultavano con deferenza e si appoggiavano all'autorità delle sue decisioni, come fece Gluck in una circostanza solenne.

Egli richiamò la scuola de' compositori al sano principio che la base della musica dev'essere il canto; e fermo alle antiche tradizioni, di cui fè la storia, 1757, lasciò scritto che «per apprendere e impossessarsi dell'arte del contrappunto è necessario comporre sopra il canto fermo[206].»

Egli ebbe il contento di benedire e coronare la feconda giovanezza di Mozart. L'autore del *Don Giovanni* avea 14 anni quando ricevette dalle mani di quel venerando scienziato, nel 1770, il diploma di membro della Accademia Filarmonica di Bologna.

Il padre Martini ebbe inoltre tanta fortuna di lasciare il deposito delle sue buone tradizioni immediatamente ad un allievo che gli fu emulo nella fama. Stanislao Mattei, frate esso pure del medesimo ordine, che s'acquistò celebrità nell'insegnamento del contrappunto, e di questo fu il primo maestro nel nuovo Liceo Comunale di Musica creato a Bologna nel 1804; d'onde così presto uscirono in sì gran numero celebri compositori, fra quali, Pilotti, Tesei, Tadolini, Salieri, Morlacchi, Donizzetti[207], Pacini e Rossini.

Ma se la scuola musicale era ovunque fondata sur un metodo ormai vasto e sicuro, questo mancava ancora per la scuola del canto; che pel procedere appunto della scienza speculativa, era tenuta ancor macchinale.

L'arte del canto era formata; la scienza aveale svelate tutte le sue ricerche e suggeriti i mezzi più acconci, ma quelle e questi non avea ancora disciplinati, per modo da porgere una norma non dubbia e sicura, una via non confusa, breve, retta, tendente a una meta ben definita. Questa meta, pel progresso appunto dell'arte, non presentavasi più unica, facile, distinta come quella a cui tendevano le scuole antiche, e le riforme clesiastiche e quelle della infanzia drammatica; nuovi porti adesso venivano dischiusi ai novelli

argonauti vaghi dell’aureo tesoro musicale; diverse vie per raggiungerlo. Di queste le principali e nel genere loro ormai demarcate, e ch’io non dubiterei a rassomigliare quasi alle vie di terra o di mare, si presentarono: la scuola stabile pel canto comune o corale, e quella più vaga e indefinita, la scuola del bel canto drammatico e figurato. Quindi la necessità de’ metodi rispettivi.

I filosofi, delle scienze benemeriti esploratori, aveano vagato anche pei campi musicali, e se non sempre o specialmente s’erano riferiti colle loro indagini alla parte vocale, non poca luce anche su questa vi aveano diffusa.

Dopo Rousseau, il quale per facilitare lo studio musicale, nel 1742 avea proposto di sostituire alle note le cifre, attraverso tutte le peripezie cui van soggetti quegli uomini che s’affaticano all’utile e al bene, due scuole in Francia erano sorte: quella generale di Pietro Galin per lo studio del canto; e quella speciale di Choron per le finezze della bell’arte.

Di questa avremo in seguito a intrattenersi.

Cominciò Galin, raccogliendo l’idea di Rousseau e perfezionandola, a dare il suo *Cronomerista* o tavola figurativa delle durate; quindi il *Meloplasto*, o formatore del canto — di cui Wilhem ampliandolo, ne fece il suo *Indicatore vocale*, ed anche il nostro Luigi Felice Rossi ebbe a servirsi nel metodo da lui proposto.

Con tali trovati pose base alla sua scuola nascente, della quale potè produrre nel 1818 le norme speciali.

Aimé Paris, continuò l’opera troncata insieme alla vita del Galin suo maestro ed amico; e compì a Strasburgo, nel 1829, il sistema divisore, colla invenzione della sua *Lingua delle durate*, mezzo maravigliosamente semplice ed efficace a facilitare l’insegnamento e la pratica della lettura misurata; e modificò naturalmente il metodo Galiniano.

Più tardi Emilio Chevé, non senza il concorso della brava Nanine sua moglie, sorella a Paris, lo completò, confermando così col suo nome quel *Metodo elementare di musica vocale* tanto divulgato, e formando la triade fondatrice della scuola che dai tre maestri si noma.

Da quanto ho detto, facilmente rilevasi che il merito della scuola Galin-Paris-Chevé, verte meglio sulla materialità che sullo spirito dell’insegnamento: non

pertanto, e perchè gli autori saviamente in esso si attennero a quella parte cui soltanto un metodo può e deve applicarsi perchè l'opportuno loro sistema realmente facilita la conoscenza della musica vocale e quindi giova meglio e dispone alla scuola più libera quanto elevata che apparecchia e forma l'artista; e perchè finalmente quel metodo concorse a generalizzare il canto corale moderno; porremmo qui qualche cenno di suo propagamento.

Dopo parziali ma felici sperimenti, nel 1.º ottobre 1842 fu introdotto dal medesimo Chevé nel Ginnasio militare di Lione, sotto la sorveglianza del capitano d'Argy, e dopo soli sei mesi di studio a cinque lezioni per settimana, i soldati allievi offersero tale programma d'una mattinata che parea impossibile a' cantori i più provetti.

Ben venti prove di canti classici e complicati sostennero; onde la relazione fatta dal corpo del Ginnasio, constatò — la maraviglia e la commozione destate da tali risultamenti, ottenuti in sì breve tempo, con elementi ingrati e di cui la volontà non era stata consultata[208]. —

A richiesta del Chevé, un Giurì composto, fra gli altri, de' celebri Berlioz, Reber, Elwart Maillart, Prudent, David, Hiller, Meyerbeer, Kastner, Offenbach, Kreutzer, Lefébure-Wély, Vieuxtemps, Massé, bandì a tutte le Società corali francesi e straniere un concorso internazionale basato su Programma *senza precedenti sino allora*, fra cui: — esecuzione di tre cori a piacere; coro inedito composto per la circostanza e fornito dal Giurì, comunicato 24 ore prima della pubblica prova; solfeggio a prima vista di coro simile distribuito seduta stante; scrittura d'aria sotto il dettato. — Quest'aria inedita, fornita dal Giurì, dovea essere vocalizzata ad ogni Società dal rispettivo direttore; e ciascun concorrente obbligato a dare il suo esemplare scritto nella chiave e tonalità che il Giurì prescriveagli.

Malgrado che da' componenti il Giurì nessuno appartenesse alla scuola di Chevé, malgrado la massima pubblicità e le reiterate istanze fatte a tutte le società corali e scuole di musica note, nessuna, ad eccezione della Società corale della scuola Galin-Paris-Chevé osò affrontare lo strano e difficile sperimento.

La prova fu fatta nella sala di S.ta Cecilia, il 12 giugno 1862, in presenza di meglio che mille e cinquecento spettatori.

Per la prima volta s’udì ivi una massa di 180 individui, non musicisti di professione, cantare in pubblico a prima lettura, e al dettato d’un vocalizzo trascriverlo ed eseguirlo in tutte le chiavi e in tutti i tuoni.

Il Giurì a unanimità dichiarò, che la Società avea subìto nel modo più soddisfacente la prova.

Il metodo di tale Scuola fu adottato dai principali Istituti a Parigi ed in Francia; in tutte le Scuole Comunali di Ginevra, e di quel Cantone.

L’Ateneo delle Arti decretò a quella Scuola medaglia d’oro (1861); la Esposizione Univ. di Londra (1862), la *medaglia unica*; il Congresso scientifico di Chambery (1863) emise il voto che il suo metodo sia generalmente adottato pel canto sacro e profano. Parecchi illustri maestri e metodisti, fra quali il Wilhem, in tutto o in parte si valsero di quel sistema.

Altri riputati scrittori e maestri, anche in Francia, pur ritenendo quelle basi in generale, non mancarono di studiarvi attorno, portando modificazioni o aggiungendo di proprio, e fra questi Halévy, che nel suo *Metodo per la lettura* ha lavorato cinque anni: ma la Commissione che sopraintendeva nel 1852 alle scuole di Parigi non potè sanzionar quella dottrina, nè la pubblica opinione accettarne i criteri.

Al primo Congresso musicale tenuto in Napoli nel settembre del 1864, gl’italiani maestri seriamente fissaronsi sulla nuova teorica, valutandola in preferenza d’ogn’altra; e l’illustre Casamorta, direttore dell’Istituto di Firenze, specialmente consigliò le semplificazioni in quella proposte, per la loro ragionevolezza e pei vantaggi mirabili che ne derivano[209].

Il maestro napolitano Carlo Caputo eletto membro e relatore d’una Commissione nominata da quel Municipio per istudiare i metodi corali e riferire al Congresso pedagogico ivi indetto pel 1870[210], onde proporre quello che si ritenesse il migliore, o formulare i criteri su quali dettarne uno di nuovo, in un dotto scritto con cui io corroboro le memorie surriferite, presi in disamina i quesiti che i fondatori e continuatori della scuola Galin-Paris-Chevé si proposero di risolvere, conchiuse per la bontà incontestata di quel metodo che a tutte le proposte risponde.

Osserva in ispecialità che per quella teoria musicale ragionata, gli allievi sono condotti facilmente alla intonazione esatta e sicura di qualunque intervallo

più difficile e disparato ne' tre generi *diatonico*, *cromatico* ed *enarmonico*; in quest'ultimo specialmente, del cui studio efficace i migliori metodisti lamentano la mancanza, e quindi la somma difficoltà della pratica. Pratica che il Choron nella sua *Enciclopedia Musicale* dichiara *erronea* in tutti quelli che si fondano sulla teoria de' *semituoni*, nella falsità de' quali convengono le opinioni di Rousseau, di Fétis, De La Fage, e Boucheron, mentre il Candiotti[211], il Mascitelli[212] nelle sue *illusioni acustiche*, e tanti altri razionalisti la sostengono assolutamente *impossibile*.

Il Caputo invece, rassicurando sulla possibilità pratica, accetta il metodo di Chevé che insegna con la massima facilità la *Scala enarmonica*.

Conviene con questo autore nei mezzi adottati per facilitare il solfegio anche ai riguardi della nomenclatura delle note, a modificazione dell'attuale sistema oscuro e insufficiente alla indicazione degli intervalli. A riparo di tale inconveniente, dopo le osservazioni e i tentativi di M.r Sauveur[213], di Rousseau[214], dell'Euchero[215], del Pintado[216], fatto riflesso alla opportunità del solfeggiare secondo la scuola tedesca colle lettere gregoriane, dà a divedere il Caputo che le riforme semplici e logiche sperimentate nelle rispettive scuole corali, e suggerite dai riputati nostri professori, quali il Luigi Felice Rossi nella *pratica per l'insegnamento del canto corale*[217], e dallo Stefano Tempia suo continuatore, da Beniamino Carelli *sull'arte del Canto*[218], dal Casamorta nelle letture all'Accademia musicale di Firenze[219], e dal medesimo relatore nel propostosi *Manuale di Corodagogia*[220], sono in gran parte desunte dall'opera del Chevé.

Così in quanto riguarda alle ricerche per una perfetta intonazione, che *deve pensarsi nella mente prima di emettere le voci*; e che *non deve cercare ajuto in veruno istrumento e specialmente dal pianoforte*; in onta alle prevalse opinioni sostenute principalmente dal Gervasoni, e secondo i precetti di Choron, il quale nega recisamente che non si possa cantare intuonato senza il soccorso degli strumenti, non essendo questi che una imitazione più o meno imperfetta della voce umana, per la maggior parte, e specialmente i polipetri, più o meno falsi, e tutti solo approssimativamente intonati; onde il Choron medesimo dichiarava essere i suoi esercizj senza accompagnamento, perchè tutti gli studj di canto debbono farsi in tal modo, e l'uso diverso reca gravissimi inconvenienti[221].

Insiste finalmente sulla opportunità di quel metodo al *mutuo insegnamento*, e ciò nell'interesse generale della creazione in Italia del canto popolare più che in quello speciale della formazione dell'artista[222] questione ormai trattata e risolta in Francia per opera di Pollet; in Germania per Zelter e Marx[223]; e in Inghilterra per Bell, Lancaster, Curven, e per Boequilon-Wilhem[224], iniziatori di quel sistema mutuo all'insegnamento del Canto, che è la *sacca da viaggio* del povero[225], salute morale e fisica del fanciullo[226], elemento di sociale riforma, bisogno non soddisfatto degli italiani.

Il metodo Galin-Paris-Chevé, chiude Caputo, — anche indipendentemente dalla sua ortografia — pure utilissima perchè rende accessibili e facili a tutti le idee nascoste sotto le più complicate combinazioni de' caratteri presenti, e perchè alletta col pronto risultato e col risparmio d'un tempo prezioso, specialmente a chi deve impiegarlo pel *pane* ad altre fatiche, porge pure nella parte teoretica, chiarezza, semplicità, precisione; nelle sue deduzioni è esclusa l'assurda formola — *oportet discentem credere* —; è ispirato ai più sacri principj dell'arte, e però i mezzi di cui si serve non possono essere che buoni. Malgrado tutti gli ostacoli dei partigiani della *routine* (così faceva mio nonno), tale metodo ha fatto la sua strada e tende sempre più a diffondersi e stabilirsi.

Gli attuali direttori della Scuola Chevé inoltre, allo scopo di rendere qualunque professore idoneo ad insegnare col loro metodo, pubblicavano una Guida che traccia il programma di ciascuna lezione.

Questo adunque potrà assicurare il pronto e facile apprendimento della musica vocale, e soddisfare ai riguardi delle didattiche cognizioni relative.

Veniamo adesso alle norme che, stabilite le basi, le forme e gli elementi, dovrebbero ajutare a portare il canto materialmente appreso, a quelle regioni dove stanno riposti i segreti più gelosi dell'arte, le espressioni e gli incanti della bellezza.

Molti maestri s'attentarono di dettar quelle norme, credendo, nella sperienza propria o sugl'altri, d'aver trovati i mistici fili regolatori. — Il vedremo.

Continuazione sui Metodi e sulle Scuole. — Norme didattico-fisico-speculative. — Metodi artistici. — Metodisti moderni. — Sistemi. — Conservatorj. — Cappelle. — Loro decadenza. — Osservazioni. — Esempj. — Giudizj.

Fu allorquando si cominciò trattar l'arte, non pel ministero servile della voce soltanto, ma per quell'alta speculazione voluta, come dicemmo, da Boezio, che la Scuola avea dovuto levarsi allo splendore che il vero suo spirito ne disvela: ed ecco quel trattatista, già sopra accennato, che possiede la scienza per la pratica e pel sentimento; e che ancora in oggi può dirsi primo de' metodisti al perfezionamento rivolti.

Intorno al 1740, cantava ed insegnava in Roma Emanuele Garcia, detto anche Garzia o lo *Spagnoletto*, perchè oriundo d'Iberia; cantava le arie del Galuppi e del Porpora, e insegnava alla bella Catterina, figlia al cuoco del principe Gabrielli, dal quale ebbe il nome, fatto più chiaro dal suo canto.

Pare che da quell'organo prodigioso di voce della Gabrielli, ispirato dal più vago capriccio, traesse il Garcia serio argomento alle sue speculazioni. Avea inoltre da studiare negli emuli Pacchiarotti e Marchesi, coi quali la Gabrielli rapì Europa intera alla ammirazione e non fu da lor superata.

La seguì a Lucca, dov'ella cantava la *Sofonisba*; a Vienna, dove Metastasio la introdusse alla corte per la sua *Didone*; a Palermo, dove per un pranzo del Vicerè non accettato, la capricciosa fu carcerata; in Russia, dove la Gabrielli chiese a Catterina II. 10,000 rubli all'anno, e all'osservazione della imperatrice, che non dava tanto ai suoi feld-marascialli, quella rispose, che i suoi feld-marascialli facesse cantare.

Garcia potè educare nella propria carriera il figlio che portò il suo stesso nome, questi pure dotato di disposizioni eccellenti per la bell'arte; trasfuse in lui le pratiche sue cognizioni, non senza far di pubblica ragione però alcune buone norme e classici esercizj[1]. Il degno figlio ed erede de' pratici e speculativi studj paterni, trovò per singolare fortuna altro condegno modello onde meglio approfondare le sue osservazioni, da poterle poi esibire come il più fondato e completo sistema d'insegnamento.

Emanuele Garcia figlio, divenia padre in Parigi nel 1808 di Maria Felicita, che fu poi la Malibran. Quel mostro canoro che, seguendo la famiglia paterna in Italia, a soli cinque anni, sostenne al teatro Fiorentino di Napoli, a mente, la intera parte del fanciullo nella *Agnese* di Paër; e che al suo terzo lustro, non sentì più bisogno dell'istruzione paterna nella bell'arte, e s'abbandonò ai proprj slanci naturali ispirati dal genio. Garcia studiò i confronti nella Pasta, che non meno brillante carriera della figlia iniziava a Londra; studiò i prodigiosi artifizj vocali del musico Veluti, le cui lezioni disputavansi le ricche e capricciose figlie della metropoli; e qui si decise aprire una nuova scuola di canto (1824).

Con basi così potenti, quest'era la vera scuola pratico-speculativa; e a suo monumento, il figlio dello Spagnoletto, e padre alla Malibran, diè quel trattato che lascia poco da aggiungere agli odierni nostri maestri, e che si può ritenere ancora realmente quale l'autore lo ha intitolato: *Trattato completo dell'arte del Canto*.

A prefazione del metodo pose il Garcia alcune parole che servono a schiarimento intorno allo spirito del suo lavoro, e che spargono qualche luce sulla storia di questo pratico insegnamento.

«Sarebbe cosa interessante il conoscer l'andamento che tenne l'arte del canto dai tempi più remoti fino a' dì nostri; e principalmente piacerebbe lo studiare

ne’ suoi dettagli il metodo, d’insegnamento, seguìto nei secoli diecisette e dieciotto dalle scuole dei Fedi, di Pistocchi, di Porpora, d’Egizio, di Bernacchi ecc.... che produssero tanti e sì belli risultamenti. (Uscirono da queste scuole gl’illustri cantanti, Ferri, Farinelli, Conti, Raff, Bernacchi, Tosi, ecc.)

È però una sventura che quest’epoca non ci abbia trasmesso sulle sue tradizioni fuorchè documenti vaghi ed incompleti. Le opere di Tosi, di Mancini, i lavori di Herbst, d’Agricola, qualche passo sparso qua e là nelle storie di Bontempi, di Burney, di Hawkins, di Baini, non danno che una idea approssimativa e confusa dei metodi professati in quei tempi.

Figlio d’un artista generalmente stimato come cantante, e per la meritata rinomanza di molti fra i suoi allievi (Maria Malibran, Adolfo Nourit ecc...) commendabilissimo come maestro, io ho riunite le sue istruzioni, frutti d’una lunga esperienza e del più squisito gusto musicale. È dunque il suo metodo che io qui riproduco, che soltanto ho procurato di ridurre a forma più teorica, e di rannodarvi gli effetti alle cause.

Siccome poi in ultima analisi tutti gli effetti del canto sono il prodotto dell’organo vocale, così ne sottoposi lo studio alle considerazioni fisiologiche. In conseguenza di tal metodo, io giunsi a riconoscere il numero preciso de’ registri, e la vera estensione di ciascuno; ho potuto determinare i timbri fondamentali della voce, il loro meccanismo, e i loro caratteri distintivi, i diversi modi di eseguire i passi, la natura ed il meccanismo di trilli ecc...

Io sono persuaso che l’insegnamento riguardato in questa maniera, debba riuscire nel suo tutto più preciso e più completo. Tutti gli effetti, sia che appartengano ad una esecuzione particolare della melodia, sia che dipendano dal timbro speciale impresso alla voce dalla passione, sia finalmente che risultino da un accento qualunque, possono essere analizzati e trasmessi sotto una forma sensibile.

Per applicare in modo logico la teorica così concepita, è mestieri, secondo la nostra opinione, isolare la difficoltà e far di ciascuna l’oggetto d’un lavoro speciale. Nella prima parte di quest’opera sono indicati gli esercizj proprj a formare ed a sviluppare la voce. Nella seconda farò l’applicazione di questo

primo studio alla pronuncia, all’arte di fraseggiare, al colorito delle passioni, ai varj stili ecc...

Forse qualcuno s’attende a trovare in questa opera de’ vocalizzi; l’uso dei quali ci è ben noto essere antichissimo e quasi generale al presente. Se però noi li abbiamo esclusi da questo metodo ne fu cagione il non aver essi più, secondo la nostra scuola, quei vantaggi che porgevano altre volte ed il condurre che fanno ad inconvenienti che gli antichi metodi sapevano prevenire[2].

I vocalizzi sono melodie senza parole che offrono all’allievo la riunione di tutte le difficoltà del canto. Questo esercizio suppone che l’allievo sappia già posar la voce, renderla pura, uguale, intensa, unire i registri, variarne i suoni, comandare all’emissione del fiato, eseguire le scale, gli arpeggi, i trilli, i mordenti, e per dirla ad un tratto, ch’egli possieda tutte le qualità del cantante, eccettuata soltanto la pronuncia. Tutte queste parziali difficoltà amalgamandosi nei vocalizzi confondono e trattengono per molto tempo l’allievo. Qualcuno dirà, è vero, ch’egli può insistere isolatamente su quella parte che lo imbarazza; ma ciascuno di questi inciampi si rannoda ad un complesso di difficoltà della stessa natura che avrebbero dovuto essere anticipatamente e separatamente l’oggetto d’uno speciale esercizio. Il trillo, per esempio, invece d’essere studiato in una frase particolare, dovrebbe esserlo dapprima da sè solo e in tutte le sue forme diverse, e questo studio ne preparerebbe per certo l’applicazione a tutti quei passi in cui esso venisse ad offrirsi. Principiando in tal guisa si avrebbe guadagno sul tempo e si otterrebbero risultamenti più estesi e più completi. Ecco i motivi che ci hanno fatto preferire il metodo analitico al sistema contrario più generalmente adottato.»

Il Garcia quindi, con quella concisione propria ai savj istitutori, affinchè gli allievi ancora inesperti non vadino naufragando nelle confusioni, riduce principalmente i suoi argomenti, allo *Stile del canto* ed alla *Educazione dell’organo vocale*.

E veramente in quest’ultima materia diè saggi di una sperienza non comune e di osservazioni diligentissime. Inventò il *Laringoscopio*.

Egli descrisse poi, quanto si può meglio, l’Apparecchio vocale: apparecchio

complicatissimo che dipende da quello della respirazione e della voce, funzioni intimamente legate.

Presentò anche una *Memoria sulla Voce* umana all'Accademia delle Scienze in Parigi (16 novembre 1840). La Commissione eletta a riferire intorno a quella Memoria venne formata dai signori Megandie, Savart, e Dutrochet; i quali se inoltrarono in essa seriamente i loro studj, non giunsero però a dare un risolutivo giudizio; e conchiusero la loro relazione del 12 aprile 1841, col dire che: «la teoria della formazione e variazione de' suoni per mezzo dell'organo vocale umano è ben lontana dall'essere completa; non essendosi neppure d'accordo sul genere di strumento a cui possa essere comparato.» Piacque a quasi tutti i fisici considerarlo siccome del genere degli strumenti a fiato, nei quali il suono producesi per le vibrazioni di alcuni corpi solidi ed elastici. Solo il Savart paragonò l'organo vocale umano agli strumenti de' cacciatori che si servono per imitare il canto degli augelli, del genere dei flauti, in cui il suono non è prodotto se non dalle vibrazioni dell'aria che percuote sulle pareti d'una cavità, o che si rompe sul tagliente di un'ugnatura.

Ben si sa come Roberto Schumann, fra i suoi primi precetti musicali, richiamasse la riflessione continua de' musicisti ai suoni prodotti dalle campane, dai vetri delle finestre, dal cuculo, ecc., consigliando a sforzarsi di conoscerne le qualità, di coltivare l'orecchio a discernerli, la voce a imitarli. (Sperimento già usato spontaneamente anche dal Rameau). Egli soggiungea: «Fatti per tempo una chiara idea della umana voce nelle sue quattro principali specie; osservala specialmente nel coro; indaga in quali intervalli sta la sua maggior forza, in quali altri si può adoperare con flessibilità e dolcezza.»

Vedemmo gli antichi tutti ignari anch'essi, od incerti sulla teoria della formazione e variazione della voce umana, fermare le loro osservazioni in sugli effetti meglio che sulle cause.

E credo che anche il Garcia basandosi agli effetti abbia potuto bensì studiarli, provocarli, confrontarli, imitarli, modificarli; ma non s'abbia potuto mai rendere ragione del perchè le estese e acute note della Gabrielli non potessero essere eseguite da altri, se non fosse un violino abilissimo; e la Catalani sia riuscita appena a imitarle; del perchè la voce di petto nella Malibran toccasse la tredicesima, la massima estensione che voce di donna ha raggiunto; del perchè il timbro della Pasta, dapprima aspro e velato, siasi spiegato con tanta

sonorità; mentre le rimaneva invincibile la difficoltà delle scale ascendenti; ed il trillo in lei ritenuto impossibile, dopo dieci anni di celebrata carriera, improvvisamente siasi permesso alla sua voce, la sera del 15 novembre 1830, nel teatro italiano di Parigi, in cui con istupore generale, nuovamente, la cavatina del *Tancredi* brillò d'un *trillo a inflessioni* magnifico.

E chi avrebbe potuto spiegare le cause per cui la Sontag e la Persiani s'impadronirono con lunghi studj del *re e* del *mi*^{b}, mentre la Demeric alla sua prima comparsa (1819) emise il *fa*, con incomparabile bellezza e purezza di voce?

Come trovare l'origine del re gigantesco di Lablache; e del sol nell'ottava sotto ai bassi ordinarj, con cui il russo Yvanoff discendeva a un registro ignoto ai cantanti?

Da che, la *segnalata organizzazione* con registro percorrente tre ottave, d'Hitzinger, Duprez, Rubini, principi fra i tenori?

Per sì mirabili effetti Garcia potè fare vaste osservazioni e fissare norme utilissime. Definì anche esattamente alcune modificazioni della voce, e ne trovò le corrispondenti immagini e le artificiali imitazioni.

Dimostrò, per esempio che, «il *Trillo* avviene da un movimento oscillatorio nella laringe, non dissimile a quello d'uno stantuffo moventesi nel corpo di una pompa; e si opera nella faringe che serve di inviluppo alla laringe.» Nei rossignoli, trovò l'esempio più perfetto di questo fenomeno. Trovò il trillo artificiale in quello ottenuto agitando esternamente la gola coi diti.

Studiò il *Timbro*, e lo definì «quel carattere proprio e variabile all'infinito, che ogni registro ogni suono può prendere, fatta estrazione dalla intensità.» Quindi *timbro aperto*, come dicesi in Francia, quella *voce bianca* che gl'italiani danno alle donne ed ai fanciulli; timbro *chiuso* alla *voce mista*.

Ridusse a due soli i *Registri* possibili, quello *di petto*, e *di falsetto*: escluse i così detti *appoggi*.

Asserì che non sarà mai cantante *chi non sa rendersi padrone del proprio fiato*.

Anch'egli trovò solfeggi da esercitare efficacemente gli organi vocali, accogliendone alcuni paterni, ricordando quelli del Panseron e di altri

sperimentati maestri.

S’attenne altresì ai trovati ed ai giudizj di alcuni pratici celebrati; e ritenne col Veluti che l’*Eco flautato* (filatura) *riesca coll’ingrandire tutto l’arco di dentro*.

Disse *Vibrazioni* di voce, que’ suoni filati con inflessioni eguali di forze e di durata, il di cui effetto Catruffo nel suo metodo di vocalizzo indicava col mezzo di sincopi.

Sulla così detta voix *sombrée* s’attenne allo studio fisiologico relativo dei signori Diday e Pétrerquin; e chiamò *registro di contrabasso*, questo suono straordinario assai basso e rauco, simile al grugnito d’animale. Registro di voce umana, inferiore per la gravità dei suoni alle note più profonde che possano prodursi da un basso in voce di petto; che s’impiega in Russia nei canti religiosi; voce portata in Francia nel 1837 da un artista teatrale italiano; e di cui ne diede contezza ai fisiologi, per primo, il dott. Bennati.

Ritenne anche Garcia, come il Lichtenthal, che l’*appoggiatura*, e quella specialmente ripetuta o doppia, debbasi al Pacchiarotti, con altri abbellimenti e fioriture registrate nell’opera del Calegari. (Vedi retro, vol. I, p. 158.)

Ottemperò i fondamentali suoi giudizj intorno alla voce umana agli antichi dettati di Aristoxene, e alle recenti ricerche del fisico e letterato Dodart[3].

Con tali e simili osservazioni, offerse poi un buon sistema educativo per ogni voce, emendando il difetto lamentato da Rousseau nei maestri francesi, di non distinguere le voci e non appropriarvi speciali esercitamenti, a scapito della lor musica; e compendiando i varj metodi che a seconda delle proprie voci e delle speciali sperienze alcuni celebri artisti moderni avevano dati separatamente a guida dei nuovi cantori, com’erano gli esercizj proposti da Lablache o da Rubini[4], atti soltanto alle voci che alla natura e carattere delle loro rispettivamente tenevano.

In omaggio però alle storiche ricerche ed al vero, devesi ricordare che altri zelanti cantori e maestri italiani tentarono non solamente di dar qualche regola per la educazion della voce, ma di scrutare le cause vocali e porgerne le scoperte.

Fra i primi, quel fantastico genio e appassionato cantore che fu Gaetano

Donizzetti. Questi, che nella prima gioventù parea chiamato alle genialità del disegno ed alle armonie dell'arte della sesta, passò a quelle della bell'arte sorella, cantando con gusto particolare, come già quasi tutti i compositori italiani cominciarono la lor musicale carriera; e si occupò d'una maniera tutta speciale del meccanismo della voce umana. Su questa grande e misteriosa architettura eresse anche un lavoro, ch'egli pure, quasi contemporaneamente a quello del Garcia, indirizzò all'Istituto di Francia.

Quivi, dove gl'italiani maestri per tanto tempo ricorsero quasi al battesimo del buon gusto e della scienza, porgendo fatalmente lo strano spettacolo di cercar essi maestri i giudizj dei discepoli e degli allievi, per quell'aura orgogliosa e suprema di cui questi nell'altrui decadenza aveano saputo circondarsi; in Francia dico, fu ammirato e rimase più noto il lavoro del Donizzetti di quello che nella sua patria; perfino si pretese da alcuni, che di non pochi materiali di quel suo trascurato edificio, il prefato Garcia, per riverenza o per astuzia, abbia il proprio arricchito.

Anche Pietro Generali lasciava un metodo per apprendere il bel canto, e parecchi solfeggi utilissimi.

Anna Maria Pellegrini-Celoni di Roma, una *Grammatica* o regole di ben cantare; ed ivi pure la *Grammatica melodiale* di Francesco Rossino, 1793.

Il maestro Albanese prescrivea utili norme ai suoi allievi di canto per lettere (1773), alcune delle quali furono pubblicate nel 1850 da periodici d'arte.

Savinelli lasciava esercizj noti ai vecchi cantanti, non men di quelli di Rubini e di Generali.

Asioli fra i parecchi suoi trattati d'armonia, dettò *Principj elementari* che furono adottati dall'Istituto di Milano, e furono imitati da altri, quali il Cajani, il Cattaneo[5], il De Marchi.

Vitali Geremia intese a riformarli (Milano 1850).

Recentemente il Parisini li estese in forma più analitica e storica, e ottenne al suo lavoro l'approvazione pei licei musicali d'Italia in sostituzione all'Asioli[6].

Picchianti parlò di canto ne' suoi *Principj generali e ragionati della musica teorico-pratica.* Milano 1830; ed ivi, Reicha Antonio, nel suo *Trattato di*

Melodia 1841[7].

Guido Cimoso padre, di Vicenza, nel «Trattato element. di Musica, ossia Principj element., seguendo il metodo di Bonifacio Asioli aggiuntevi alcune annotazioni necessarie nello studiare quest'arte, ad uso de' suoi allievi ed a chi volesse approfittarsene, con sette tavole relative» (Vicenza, tip. Picutti 1828, in 4.º).

Anche Gianelli Pietro, analogo trattato grammaticale dava in Venezia nel 1820, seguito da un dizionario; e un *Sunto teorico*, Sartorelli Alessandro, 1836. Massimino, a Milano nel 1846.

Paragoni storici delle Musiche e de' loro sistemi, osservazioni e provvedimenti al loro progresso, avemmo poi da Perotti Gian Agostino, 1811-12; da Mayer Andrea, Padova, 1821; e quivi poscia da Zacco, 1855; da Revoire Lorenzo, Milano 1833; da Hogart Giorgio, ivi tradotto 1836; e da Ancini Pietro, che trasse il suo ragionare da Martini, Kircher, e d'Alembert (Milano 1826).

G. A. Villoteau ricercò *sull'analogia della musica colle arti*, Parigi 1807; Pier Francesco Tosi osservò *il canto figurato sulle opinioni de' cantori antichi e moderni* (Venezia); e Saverio Mattei ponea le sue *Probole se i Maestri di Cappella son compresi fra gli artigiani* (Napoli).

Il dottor Bennati medico, lasciò una memoria sulle cause vocali e sul relativo esercizio, poi convalidato da una scuola pratica, in occasione del XI. Congresso medico a Vienna nel 1831.

A Milano, Tettamanzi Flaminio dava nuove *Teorie pel canto fermo*, 1832; Luraschi Gaetano altro metodo per tale canto, 1840; ed altro, Macchi Giovanni, 1845; Gambale Emanuele le sue *Riforme*, 1840; Catruffo G. *Nuovi vocalizzi*.

De Garaudè Alessio un suo completo metodo di canto pei fanciulli.

Basevi ragionava degli effetti fisici, 1838; Boucheron dei filosofici, come a lui piacque chiamarli, 1842; e in quella gran sede musicale, nuovi saggi cantabili, ad istruzione e diletto, veniano dati dai due celebri tenori Crescentini[8] e Crivelli; indi da Moretti Luigi, Nava Antonio, Rabitti Luigi, Ubaldi Carlo, Biava Samuele (1838).

Lauro Rossi pubblicò a Milano nel 1858 una *Guida di Armonia pratica orale*. Indi, Enrico Boucheron, il *Corso completo di canto*.

Antonio Leoni un *Breve Metodo di canto corale*, per la r. Scuola milanese, ove le belle tradizioni degli asili dell'arte egli insegna.

E quivi nuovi studj ed esercizj *per la Divisione*, ed a voci di soprano, tenore e contralto, del Bona; per baritono e *per tutte le voci*, del Nava; in genere, del Varisco, del Consolini, del Perelli, del Mazzucato, e d'altri maestri.

Ultimamente alla *Scuola Corale*, considerata anche come arte educativa, Giovanni Varisco porse nozioni tecniche ed esercizj (Milano, 1872); ed Ernesto Panofka espose in francese idioma (Firenze, tip. Cellini 1872), tradotto subito dal Meini, 28 Capitoli di *Considerazioni generali sulla voce e sull'arte del canto*, dove esamina l'organo vocale dallo stato suo naturale *sano e forte*, fino al suo educamento alla vera arte, senza *sforzo* e *imitazione*, per le quali esagerazioni specialmente avverte la cagione e i fenomeni della decadenza vocale; consiglia i mezzi ad evitarla, e quelli in pari tempo valevoli a migliorare l'insegnamento[9].

Ermagora Fabio, maestro di canto a Venezia, fornì di suo metodo un nuovo istituto musicale privato (Camploy), autorizzato dal Governo nel 1838, che però presto si spense. Indi Plet Luigi nel 1852.

Gervasoni Carlo parimenti diede un metodo alle scuole di Piacenza e di Parma, 1800-12; Venturini, a Bassano 1820; Adriano Balbi, autore della *Grammatica ragionata*, a Padova.

Francesco Canneti a Vicenza; Masutto Giovanni a Treviso; Baldissera Giacomo a Polcenigo, colle Composizioni ginnasiali e corali; Benelli e Vivaldo Vivaldi, diedero le *Teorie elementari*; e Vitangelo Nisio la *Grammatica facile* alle scuole primarie.

Salvatore de Castrone-Marchesi, nella scuola di canto da lui diretta al conservatorio di Colonia, sperimentò i suoi eccellenti *Vocalizzi elementari progressivi per unire l'articolazione alla vocalizzazione* (Milano, per Lucca, 1870) che furono ritrovati utili a ridestare quelle purtroppo obbliate leggi di saggia economia nella emissione della voce, delle molteplici sue sfumature, dell'uso dei differenti registri, della spontanea *morbidezza* d'esecuzione.

Vaccaj scrisse il *Metodo pratico del canto italiano per camera*; nell'intento di renderlo più famigliare, e ricondurlo siccome maestro di civiltà nelle modeste pareti d'onde esso canto era uscito d'infanzia.

Luigi Felice Rossi, uno di *Lettura musicale e canto*, a Torino, 1834.

Francesco Zingarle, altro *metodo di canto elementare*, a Trieste, 1869.

Platania parimenti a Palermo.

Corinno Mariotti, *Norme pel canto popolare onde renderlo efficace*, Torino 1870.

Beniamino Carelli, *Sull'arte del canto*, intitolò una parte, *Cronaca del respiro*; trattò l'*anatomia della gola*; il *danno dell'accompagnamento*: alcuni *Consigli ai Cantanti* dalla voce alterata o stanca, seguiti da analoghi esercizj, fanno completo il trattato di igiene e di estetica musicale. Napoli (1871).

All'estero, fra i distinti maestri e metodisti, Francesco Dominga Varalles de San-José, avea pubblicato per le scuole della Spagna e del Portogallo, un *Compendio di Musica teorico-pratica*; Porto 1806.

L'inglese dottor Burney, che fin dal 1770 percorreva l'Italia per raccogliere tradizioni e documenti, benchè non dasse nella sua *Storia della Musica*, che una riproduzione di quella del padre Martini, sulla quale specialmente s'era fondato, giovò non pertanto a diffondere i principj della nostra Scuola anche per quanto al canto si riferiscono.

Il dottor Pietro Lichtenthal porgeva alle scuole austriache un nuovo suo Dizionario musico con leggi pel canto, da Milano 1830.

Delle teoriche francesi di Galin — Paris — Chevé, e quindi d'Halevy, specialmente rivolte a facilitare e diffondere il canto abbiamo parlato, come pure del *Manuale completo di musica vocale e strumentale*, di Alessandro Stefano Choron.

F. J. Fétis, direttore della cappella del re dei Belgi e del Conservatorio in Bruxelles, erigendo il nuovo suo Dizionario *di Biografie universali dei Musici*, che fece precedere da un breve compendio storico della musica (1837), non mancava di dare le sue opinioni sul canto. Ma in queste non fu sempre felice; fu più che imitatore nella storia; inesatto nelle biografie e

trascurato specialmente per gl'italiani, onde il prof. Canal di Padova ad una opportuna correzione s'accinse. Migliore, se non completa, è la *Storia generale della Musica* che imprese a pubblicare nel 1869 a Parigi, alla cui continuazione desiderasi più imparziali e generali compilatori.

Allievo peraltro del Conservatorio di Parigi, e per elezione classicista, Fétis fu più rispettabile pei suoi dettati sulla armonia, di cui lasciò il *Trattato del contrappunto*; mentre fu poco amico dei maestri e della musica italiana, benchè gli uni e l'altra abbia a fondo studiati, onde talvolta ne fu savio critico e insieme archeologo, morì a 87 anni nel marzo 1871.

Successe alla sua doppia cattedra altro belga distinto, il Gevaert.

Alla Danimarca, A. P. Bergreen dava un trattato istorico musicale, relativo però più che altro alle terre Scandinave, sul quale specialmente s'informano[10].

Al Conservatorio di Parigi, con eclettico sistema, insegnavasi colle norme migliori di parecchi maestri; ma come da altri fu detto, mancava sempre un buon indirizzo di canto dove il canto non era.

Lo stesso Garcia biasimava in quell'istituto la distruzione della più bella melodia Cherubiniana, attribuita, a suo vedere, specialmente all'ingenito difetto di *attaccare i suoni con portamento di voce inferiore, che attira il biasimo dell'uomo di gusto*.

E attorno il tempo appunto de' cennati metodisti e dei metodi chi riuscirono più o meno completi, e più o meno accetti, per non parlar di tanti altri che rimasero più o meno cogniti o fortunati, emergea quello da noi osservato del Garcia a Londra insegnante.

Al quale, se pur non vuolsi accordare la efficacia di formare il cantante, specialmente dopo i nuovi modi introdotti dalle moderne declamazioni, gli si confermerà sempre il primato ne' riguardi teorici dell'arte; e resterà sempre la pratica più opportuna nei fisiologici rapporti; onde il suo autore fu giustamente proclamato, sovrano legislatore dell'igiene del canto.

Fatto non indifferente alla conservazion degli artisti, alla vita dell'arte, al soccorso umanitario. Questione di perdita delle voci e rovina degl'organi, o di rafforzamento vocale e sanità polmonare, alla quale rivolsero speciale

attenzione Crescentini, Busti, Aprile, Choron, Chevé; Cuvier, che dovette il riordino del suo petto agli esercizj della sua cattedra corale; Ferrein, Müller, Weber, Segond, Wrisberg, Lichfeldt, Raffaello dottor Folinea, scrittori musicali; Lablache Luigi, Panofka, Casamorta, maestri che propugnano l'utile ginnastica; Mantegazza, che la prescrive per lo sperimento della propria fisica debolezza vinta con regime analogo; Fantoni scrivente, che provò egual giovamento; Carelli, che nella sua *Cronaca d'un respiro*, conchiude: Vuoi star ben, canta bene.

Nè mal s'appone quest'ultimo scrittore, se in vista della infervorata accettazione della bella scuola anche come metodo salutare, osa avvertire a un'alba novella pel risorgimento del canto italiano.

Il professore di canto nel Conservatorio di Milano, Alberto Mazzucato, voltò dal francese nell'italiano idioma il metodo del Garcia. Vi premise alcune proprie osservazioni: confermando che — la formazione della voce umana, e specialmente la modificazione della voce pel canto, s'avvolse e s'avvolge tuttora nel mistero. — Lamentando quindi il difetto dell'unità di insegnamento, così si esprime nella sua prefazione:

«E chi trova giusto di rotondare, chi di quadrare la bocca, chi di aprire sguajatamente le vocali, chi di chiuderle[11], a tale che un povero allievo cui fosse venuto il grillo di cambiare più volte d'*insegnatore*, anche passando da un reputato ad un altro più riputato ancora, trovavasi ogni volta in uno ripetuto caos, se per non altra causa, per la disparità che aveavi nel modo di far emettere la voce; e non di rado avveniva che nello sforzo di ridurre a nuova forma l'organo vocale vi perdesse anche la voce medesima. Nè parlo di ciò come di cosa passata, che al giorno d'oggi pure non avvi maestro di canto, il quale non abbia idee sue proprie e sì disparate dalle altrui, da sembrare per sino, sarei per dire, non trattarsi dell'istessa materia. Non così negli strumenti propriamente detti. Ivi la buona, la vera scuola è una; ed ogni istitutore valente parte da un principio, che ad eccezione di modificazioni lievissime è sempre lo stesso e s'accorda cogl'altri tutti. Nè a modo d'esempio, un allievo di Rolla avrebbe dovuto rifare intero lo studio ed anzi dimenticare come biasimevole il già fatto, se posto si fosse in seguito sotto la scuola di Paganini.

Ben altrimenti nel canto, lo ripeto, dove, salvo rare eccezioni, ogni maestro

trova falso il metodo dell'altro maestro, e rimette il nuovo allievo affatto ai principj, inculcandogli di dimenticare totalmente i studj già fatti e i vizj nell'antecedente scuola appresi. E perchè dunque? Per due ragioni: 1.º per *totale, o quasi totale ignoranza del meccanismo e modo di agire dell'organo vocale*; 2.º per *ignoranza delle differenti e rilevantissime modificazioni cui va soggetto quest'organo dall'uno all'altro individuo*[12].»

Nell'importantissima osservazione dell'illustre Mazzucato con tanta semplicità esposta, trovo purtroppo compendiata una dolorosa passione ch'io medesimo ebbi a provare nella scuola genialmente invocata della musica vocale; e riportate al vero le fiere vicende d'un tradito educamento.

Altro che incolpare la musica della rovina dei cantanti! la musica sente il danno de' cantanti che si danno a lei rovinati.

Dai più abili insegnanti che non erano mossi nè da vanità, nè dallo interesse, io appresi le prime norme del vocale educamento. La natura prima e fedele maestra, m'avea lasciato poco da chiedere all'arte. Ma l'idea della necessità della scuola e dell'utilità d'assiduo e regolato studio, mi fe' cercare e affrettare il possibile perfezionamento.

E come accade sovente pel concorso delle circostanze, o per l'avidità d'apprendimento, da uno all'altro reputato maestro cercai tormento, confusion, perdizione.

Un appassionato cantore, cui per poco avea sorriso il favor della natura, e che in sè medesimo non avea saviamente osservato, mi spingea ciecamente per la strada dove egli stesso era caduto.

Un teorico maestro faceami convinto ch'altro mezzo non m'avrebbe giovato fuora di tal sistema che in questo e in quell'allievo mostrato aveva i mirabili effetti, e che all'uno come all'altro dovea assicurar la riuscita.

Consultato uno più pratico, da una sola udizione pretendendo aver penetrato il mistero tutto d'una voce, giudicava subito di trattarla, come da un'altra, fosse pure di natura opposta o derivante da organismo assolutamente diverso, avea ricevuto o gli era sembrato ricevere consimili impressioni.

Un amico artista dedito alle modulazioni ed alla agilità, inculcava doversi attendere a questo studio, che non nuocerebbe alla sicurezza e alla forza.

Un provetto declamatore insinuava la libertà e la manifestazion della voce, nè mancherebbe poscia il suo abbellimento.

A Venezia un parere; un altro a Milano.

Lo sforzo continuo di riformare l'organo vocale pagavasi intanto col tesoro della voce. Nella confusione ingenerata, per cui al paziente non era ormai più possibile discernere la retta via, ammenochè lunga dimora non s'avesse frapposta, ritenuta da altri anche questa nociva, io pur ricordo una bella sentenza, che in questo argomento noto ad onore d'un egregio maestro, men ch'altri superbo e vocicida.

Francesco Canneti di Vicenza[13], buon compositore per sapienza cumulata al Liceo di Bologna, e insegnante il bel canto senza posseder filo di voce, mi guidò qualche tempo nei vocali esercizj.

Dopo ch'io l'avea lasciato per attingere alla scuola lombarda ritenuta superiore, reduce da questa, riferiva al primo maestro il consiglio ivi suggerito di emettere la voce con intera apertura del petto e della bocca, onde giovare alla sua forza, mentre il cantar sempre di petto dovea costare meno fatica. Canneti si tacque.

Un dì mentr'egli accompagnava sul cembalo il mio canto, ad una bella nota libera, forte, spontanea, si arresta, mi guarda, e mosso da nobil'impeto mi dice:

«Siano pur queste note di petto, di testa, di gola, o come meglio aggrada ad altri giudici il riguardarle; emettete sempre questo la come vi dà natura, e sarà sempre nota bella e stupenda; e vel dica il consenso non di chi quà dentro v'applaude, ma degli estranei e meno periti che passando in fondo alla via v'odono anche da lungi, si soffermano ed esclamano: che bella voce!....»

Altra volta, essendo io accompagnato d'altro bravo maestro, giovane e ignoto, Luigi Facchin, con me amico al famigerato Apolloni, m'ebbi richiesta da Gaetano Fraschini presente, che mi giovava di suo consiglio, perchè spingessi a certi modi alcune note. Alla risposta mia cònsona al vanto di elevato insegnamento, il grande tenore mi soggiunse parole da farmi comprendere come il giovane panattiere di Pavia dai modesti cori della sua parrocchia di San Feliciano avesse egli medesimo insegnato al futuro suo maestro Moretti la guida per cui poscia a più elevati voli dovea confortarlo.

Questo naturale supremo effetto, libero mistero della voce, aveano fortunatamente compreso la cuciniera del Gabrielli, quando senza scuola veruna e ottimamente, cantava le arie del Galuppi; la figlia a Garcia quando ribellandosi anche agli insegnamenti del padre, s'abbandonava ai proprj slanci naturali, ispirata dall'inclinazione e dal proprio sentire per diventare la Malibran; il sarte e corista al teatro di Bergamo, quando cantava il celebre Nozzari, che senza curar di imitarlo e per cantar a modo suo, superò ogn'altra fama di tenore, e fu Rubini.

Si pretese poscia che le virtù di questo esimio potessero acquistarsi seguendo il suo metodo di canto, se può dirsi metodo l'esercizio vocale da lui lasciato nelle *Dodici lezioni di canto moderno*. Vana pretesa in chi lo consiglia; illusione in chi lo adopra.

Rispettabili sono le lezioni di chi volle poco o nulla alle lezioni altrui assoggettarsi: e tanto più in quanto che, per risonante che sia il grido del cantante, diversamente da ogni fama, è destinato a perdere in breve tempo l'èco che sparse, se l'artista non lascia più stabile monumento.

Rubini, che ammirò il mondo della sua voce e della sua maniera di canto, lasciò il più grande insegnamento nel nessuno sistema, e nelle poche lezioni di vocale esercizio: ma lasciò la libertà, e il segreto per conservare al cantante il tesoro della sua voce.

Questo lo insegnò tacitamente nella negazion del sistema; e lo espresse nella sentenza che la tradizione ci serba a mirabile documento.

Allorchè prematuramente il più grande tenore francese avea terminata la sua carriera, per aver sforzata la magnifica sua voce, l'incontrò un giorno Rubini a Bruxelles, essendo reduce da Pietroburgo, e benchè più attempato, pure nella pienezza ancora dei suoi mezzi. — Ebbene, gli disse Duprez, tu canti ancora, ed io dovei ritirarmi (et moi j'ai du mettre chapeau bas!...) —

— Eh mio caro, rispose il re dei tenori, *tu hai cantato col tuo capitale, ed io canto cogli interessi*. —

Oh quanti di questo vero ebbero a fare fatale sperienza! E quanti maestri non concorsero anche involontariamente a sacrifizj così crudeli!

Sentite, sentite, a proposito di metodi e di insegnamento per il bel canto, che

cosa scrisse non ha guari un reputato critico, e consigliere nominato e riconfermato a far parte nei giudizj accademici del r.º Conservatorio di Milano, parlando appunto della scuola di canto ivi pure famosa e parte d'uno degli Istituti musicali più importanti e rinomati di Europa[14].

«Le due accademie finali al Conservatorio (settembre 1870) mi suggerirono alcune serie considerazioni sui risultati degli studj musicali in quell'importante istituto: queste considerazioni non pullularono nella mia mente all'improvviso; esse si rinnovarono con più tenace persuasione, e siccome sono verità mi sembra obbligo indeclinabile il dirle, qualunque sia la mia attuale posizione nel Conservatorio.

Premetto però ch'io non mi pongo fra coloro che trovano il Conservatorio pessimo, che lo credono più dannoso che inutile....

Il Conservatorio rende incontestabili servigi all'arte, facilita l'istruzione musicale, e non difetta che d'un buon indirizzo artistico. La Musica nel Conservatorio la s'insegna bene, quanto alla sua parte materiale e oserei dire meccanica; gli allievi di canto, anzi le allieve, perchè i maschi brillano sempre per la loro assenza, quando escono dal Conservatorio, cantano quasi tutte barbaramente, con pessimo gusto e colla voce sciupata prima d'incominciare la carriera; ma la musica la sanno per bene, e possono leggere a prima vista, accompagnarsi sul cembalo, e mettere giù un basso correttamente....

Cattivo sistema di sommare insieme tanto gli studj musicali che gli altri letterarj. Abbondanza di premj così badiale e stemperata, da perdere ogni merito, ogni efficacia, e da sembrare veramente ridicola; e mi basta citare quell'allieva diecenne di canto, che ebbe il gran premio musicale! Premiata un'allieva di canto di dodici anni! con qual voce? con quali speranze per l'avvenire?....

Sui risultati delle scuole di canto mi basti il dire, senza far nomi, che ho udite voci guaste forse dai cattivi metodi, emissioni viziose, canto senza grazia, senza eleganza, e senza giusta espressione. Un'eccezione è la signorina Suardi ch'è un vero portento, con quella sua cara vocina, quell'accento così giusto, quel fraseggiare così elegante, e un'agilità, una nitidezza da canarino; questa piccola Patti è allieva del Lamperti, ed è già scritturata a Varsavia, che

sarà per lei il principio d’una luminosa e fortunata carriera....»[15]

Così Filippo Filippi, nell’*Appendice* della *Perseveranza*, 18 settembre 1870 N. 3909.

Nè io da questa libera e severa opinione prendo animo adesso a censurare; chè, come sopra ho già accennato, ebbi campo ben prima d’ora, a lamentare le conseguenze d’un malinteso sistematico educamento, avendone provati pur troppo in me medesimo i tristi effetti.

Nè serbar posso rancore alla scuola di Milano; se il mio povero collega e concittadino Marco Viani, colto cantore egli pure, di bel tesoro di voce egli pure da natura fornito, vidi dalla scuola di Venezia cogliere i medesimi amarissimi frutti; se cent’altri dalle varie scuole d’Italia e dell’estero, incolsero nella stessa sventura.

Nè tampoco questo torna a demerito de’ singoli insegnanti, maestri e cantanti illustri per sè medesimi.

Non consento a fregiare interamente i maestri della gloria dei loro allievi: addebito la colpa ai metodi ed ai sistemi impotenti a spiegare ed informare i misteri delle umane voci, e tiranni quanto la moda.

A sfogo di questo dubbio da gran tempo in me ingenerato, che poi fissossi nella mia mente come certezza, deponeva in altri miei scritti alcune osservazioni, dalla sperienza appunto suggerite; colla confidenza che il soldato in sul campo ferito, discorre e specula intorno ai casi della battaglia.

Ho scritto nelle mie memorie: Devo rammentare, anche per la possibile istruzione altrui, quanto sia difficile e raro un buono insegnamento di canto, e adatto ai singoli individui che alla bell’arte si dedicano; quanto sia facile di rincontro e frequente il perdere in questo studio preziosi tesori, doni peregrini di cielo e gelosissimi.

Io sperimentai fra gl’insegnanti i meglio stimati in Vicenza, città peraltro distinta anche nelle cose musicali, altri in Venezia, ed in Milano; e posso asserire che se ciascuno di quelli potea incorrere nella sorte di legare al suo nome fortunati allievi, nessuno potea essere istitutore di canto.

E veramente parea che il destino volesse per le mie fatiche musicali formare in me piuttosto un osservatore che artista; perocchè attraversandomi quasi sul

colmo ogni progetto, mi lasciava soltanto dell’esperienza. È per questo, che non mi pèrito talvolta di levare la voce in argomento, e che non rinunzio di poter discernere, e forse meglio di qualche laudato professore od artista, sulla bontà e sulla opportunità de’ mezzi che s’impiegano alla educazion delle voci, che dovrebbero essere sempre variabili e relativi, mentre pur troppo li vedo quasi sempre assoluti e sistemati. A sostegno della mia credenza, che non è pretensione, basta ch’io indichi il fatto d’aver visto ai miei tempi, epoca de’ canti Verdiani, tanti istitutori e molti de’ grandi artisti impuntarsi a ritenere che una tale maniera di scuola avuta buona per un individuo, oppure provata in loro medesimi felicemente, possa e debba riuscire acconcia per ogni altro; e quindi quasi tutti sovra ad un metodo, per formare, distruggere; non occupati d’altro sui loro allievi che ad usare; a sforzare precipitosamente i mezzi trovati; chiedere miracoli a lor modo pedantemente, dai metodi scritti; ostinati a voler dalla natura quello che dovea porgere l’arte; e non accordare all’arte i suoi riposi e quel tempo, senza i quali ella non crea.

Quasi che gli artisti ambissero di goder negli allievi i loro imitatori, anzichè lasciare alla natura il proprio sentire e le spontanee sue forze; e quasichè i maestri avessero sempre a ricreare in iscuola le loro orecchie, piuttosto che pazientare e stancarsi onde preparare per gli altri.

Non è vero che natura sia avara di belle voci; ella facile le dona. Raro è il mantenerle. La trascuranza, e i falsi sistemi ce le disperdono. Non sono i modi Verdiani che guastano i cantanti: sono i cantanti che si guastano, e i loro educatori che ne affrettano la rovina.

In questi tempi di sconfinate idee, purtroppo notar si deve anche una prodigalità di fiato, una esagerazione d’accento; il che pone in contrasto forze, espressione, intonazione.

Se è ammissibile un sistema, soltanto quello provvido di Auber e predicato da Rubini dev’essere: *Economia della voce*; la eccellente regola nella difficil’arte.

Bella voce, buona attitudine, finita educazione fanno il cantante. Quest’è la potenza una e trina al suo genio. Egli ha in sè il metodo del sentimento. — Gli altrui insegnamenti s’aggiungono a conservazione ed a fregio.

Io tengo che, pel canto nessun metodo possa fermarsi; se, il canto è *melodia*

dell'animo; se, è quel movimento originale, spontaneo, men suscettibile di legami, meno inclinato all'imitazione.

Quel filosofo che in tutte le arti scorgeva la imitazione, e la lamentava nella poesia e nella musica, insegnò: — doversi riflettere costantemente che la sola specie di canti imitativi da ammettersi nella repubblica, sono gl'inni in onore degli Dei e le lodi ai grandi uomini; oltre a questa eccezione, la Musa imitativa nuoce alla verità, e fuorvia l'uomo dal buono e dal bello. —

Ed io trovo il metodo uno strumento della più servile imitazione, che limita il potere dell'animo, si impone al mistero della sua manifestazione (la voce); inceppa quindi i naturali slanci, e toglie dal vero e dal bello.

Lascio di trascrivere un altro libro di mie osservazioni in proposito, per far luogo ad altre sentenze.

Con quali sistemi mai erano rette e giudicate le scuole del Fedi, del Pistocchi, del Redi, del Brivio, del Bernardi, dell'Amadei, e de' napolitani Leo, Feo, e del Gizzi?

Ove sono i grandi e sapienti artisti di quei tempi, quando il Pasi cantava con largo stile e magistrale, e Ferri in un sol fiato percorreva ascendendo e discendendo due piene ottave continuamente trillando e segnando i gradi tutti della scala cromatica con sorprendente giustezza[16]?

Perchè era possibile allora sentire un grande artista *cantare con uno stile proprio e diverso da quello di altri grandi* pure educati alla medesima scuola?

Perchè oggi, quando il numero de' libri scritti, così detti metodi, è cresciuto a dismisura, avvi tanta deficienza di cantanti che ne meritino il nome, e da ogni lato proclamasi la decadenza dell'arte?

Così domanda lo studioso maestro Caputo. Ed io intrometto: potrebbesi a lui rispondere coscienziosamente coi motivi ai quali il De La Fage accagiona tal decadenza, cioè allo stabilimento de' Francesi in Italia, alla soppressione delle scuole, all'abolizion dei castrati, alla deviazione dai primitivi sistemi[17]?

Il Mancini invece, ancora nel 1777[18], prevedea questa deviazione dalle lunghe, pazienti, innamorate pratiche dell'arte; accusando l'aurea fame

risvegliata nei maestri, e la smania di *subito guadagno*, causa di corruzione e decadenza.

Fétis nel suo *Metodo de' metodi di canto*, limita la colpa agli avvenimenti della guerra e della politica, che toccando le basi delle scuole ne affrettarono il decadimento e prepararono la rovina.

Marchesi poi, ne compendia le cause esprimendosi in questi termini: «Volgiamo tutta la nostra attenzione alla vera arte del *bel canto italiano*, la quale oggi giorno si trova in uno stato di completa decadenza, alla quale a gara l'hanno spinta il realismo, l'empirismo, ed il ciarlatanismo; ma guardiamoci dal volere apporre dei limiti alle infinite rivelazioni dell'umano intelletto nelle sfere trascendentali. Queste cambiano bene di forma nel modo di manifestarsi, seguendo loro malgrado l'impulso della direzione morale della umanità, nelle sue alternanti fasi di progresso e decadenza, ma non si estinguono mai, perchè sono eterne, tal che la fonte d'onde esse emanano, il cielo.

.... L'epoca più gloriosa della musica fu quella nella quale l'arte del canto era giunta all'apice della sua perfezione; e se oggi, maestri altamente dotati, mostrano nelle loro composizioni una certa materiale, realistica, e direi quasi, volgare tendenza, io oso asserire che la loro divagazione dal retto sentiero, e le loro stranezze sono l'effetto della completa ignoranza del meccanismo e della vera missione della voce umana, nonchè del vero bel canto.... Tanto i moderni cantanti, quanto i moderni compositori, tutti, meno pochissime eccezioni, cercano soltanto con titanici sforzi vincere le più grandi difficoltà, soltanto per sorprendere l'uditorio, invece di commuoverlo. La forza regna da per tutto; la grazia, questa madre santa e pura delle belle arti, è divenuta una rarità[19].»

Rossini elogiando i 24 *Vocalizzi* della signora Marchesi ebbe ad esprimersi: «Ho percorsi col massimo interesse (quei esercizj), sono composti con somma conoscenza della voce umana, con chiarezza ed eleganza, essi contengono quanto fa d'uopo allo sviluppo d'un'arte che da troppo tempo io assimilo alle *Barricate vocali*! Possa il di lei interessante lavoro profittare alla gioventù odierna, che trovasi un tantino fuori della buona via. Insista pure ad insegnare il *bel canto italiano*, esso non esclude l'espressione e la parte drammatica, che va riducendosi ad una semplice questione di polmoni, e

senza studio (*c'est bien commode!*)[20].

Goethe sentenziò, che la madre della sublime fra le arti belle «non richiede deduzione nè di materiale, nè di soggettivo elemento; poichè dessa è tutta *forma* e *possanza*, ed eleva e nobilita tutto ciò che esprime.»

Rousseau: «La melodia italiana trova in ciascun suo movimento, espressioni per tutti i caratteri, quadri per tutti gli oggetti. Ell'è a piacere del musicista, triste sur un movimento vivace, gaja sopra uno lento, senza dipendere dalla parola, e senza esporsi a contrassensi. Ecco la fonte di quella prodigiosa varietà che offrono i maestri d'Italia (del suo tempo); varietà che previene la monotonia, il languore, la noja, e che i musicisti francesi non possono imitare...

La imitazione teatrale francese sia pel canto che per l'armonia è un'arte barbara e gotica.»

(Scudo la definì «quella imitazione premeditata che s'immagina poter sorprendere il secreto della vita e togliere clandestinamente l'altrui bene di cui pretende glorificarsi; ben diversa dalla imitazione spontanea che procede dalla ispirazione e risulta dalla affinità de' genj; sterile e fallace, perchè chi la pratica, incapace d'essere commosso, si fa illusione simulando a passione che non prova e riproduce per solo artificio, quasi tenendosi alla lettera, il linguaggio dell'amore).»

Meglio sarebbe, segue Rousseau, «conservare il duro e ridicolo canto francese qual'è piuttostochè più ridicolmente sforzarsi a fabbricarlo italiano, tanto più disgustevole e mostruoso, quanto che è impossibile associare all'italiana melodia la lingua francese[21].»

Disse inoltre quel profondo osservatore — insostenibile il principio della semplicità dei rapporti sulla quale vorrebbesi fondare il piacere della musica[22] — impossibile l'imitazione di quelle espressioni naturali e solenni dell'amore e del dolore; e *predisse arditamente* che il tragico canto italiano non potrebbe essere d'altri nemmeno tentato[23].

Ammise qualche successo nelle comiche e leggiere espressioni; il favore delle *sinfonie*; la potenza in altri delle armoniche combinazioni.

Colla forza del genio parea presentisse le misteriose ricerche di Beethoven,

gl’intrelciati arpeggiamenti di Haendel, le fantasie tumultuose di Berlioz, le fabbricazioni di Wagner, i progressi de’ loro imitatori che appartengono al regno della scienza, non confondibili coi semplici naturali concetti dell’invenzione, con quelle semplici forme possibili soltanto al vero canto, e che infatti scorgonsi conservate malgrado le riforme introdotte dalle italiane scuole del passato secolo.

Ed è in conferma il gran fatto, che la scienza nell’impossibilità di trovare il bel canto fuor dalle pure fonti e naturali, e vedendo inutile ostinarsi a far comune il retaggio di pochi, volse per altra via i suoi conati, dove immancabile esito potea ripromettersi; e si diè a fabbricare armonie, laudabili, talvolta sublimi; ma che non hanno a che fare col vero canto.

Fra questo e quelle è insussistente adunque la question del primato; ed anzichè questione, v’ha confessione reciproca dell’attitudine relativa, e della diversa natura.

Per la composizione sono opportunissimi il metodo ed il sistema: il metodo non può essere che sussidiario alla espressione; il sistema non può essere che micidiale al bel canto.

A dimostrazione speciale di questo criterio, oltrechè ad esporre le fonti più feconde de’ canti universalmente riconosciuti siccome i più puri, grati, ed esprimenti, noi ci siamo per lunga via intrattenuti con istorici ricordi degli antichi compositori, gelosi tutti, più che modernamente non sia, di marcare un carattere proprio, uno stile particolare e indipendente.

Alto insegnamento anche a colui che vuol farsi vero interprete delle varie composizioni cantabili, inesprimibili senza un accurato studio sulla natura speciale alle medesime, e per la perfetta espression delle quali, deve regolare il proprio sentire a seconda del loro carattere e del loro stile.

I maestri cantanti più degni di questo nome inculcarono sempre questa indispensabile conoscenza, proponendo a migliore scorta lo studio de’ diversi stili negli antichi compositori.

«All’artista cantante non basterà possedere il dono d’una bella voce, ed averla anche educata a tutte le difficoltà del canto, se a questo non vi si aggiunga una profonda educazione musicale, che gli permetta d’immedesimarsi col pensiero poetico, sul quale s’ispirò da prima il compositore, egli stesso.

L’educazione vocale basterà per l’esecuzione materiale di una musica fatta più per dilettare le orecchie che per commuovere il cuore: ma il cantante di espressione, oltre all’educazione vocale che lo deve porre in caso d’eseguire tutte le difficoltà di una melodia, deve inoltre possedere molta sensibilità d’animo e l’arte della espressione; principio sul quale si basa la vera interpretazione melodica. Nessuno studio sarà più atto a sviluppare questo sentimento, quanto quello dello stile de’ primi maestri che si distinguevano sopratutto per una schiettezza ed una spontaneità rimarchevoli.

Nell’esaminare attentamente la storia de’ differenti generi di musica che diedero poi nascita a quello oggi in uso, si formerà un giusto criterio del carattere e dello stile particolare ad ognuno d’essi — e questo studio nell’allargare le conoscenze del cantante svilupperà in lui lo stile ed il sentimento del bello.»

Così consiglia anche il celebre artista Leone Giraldoni, in una sua *Guida teorico-pratica ad uso dell’artista cantante*[24]; alla quale operetta viene egli pure a introdursi colla lamentanza sulla scarsità di maestri sapienti per la educazione vocale, e sulla inopportunità de’ sistemi de’ pretesi maestri, che in cambio di rivolgere ogni lor cura alla conoscenza ed alla regola dell’istrumento al cui buon uso essi devono indirizzare e con tanto maggior studio quant’esso è più delicato, la voce, si danno incredibilmente premura d’inculcare all’allievo il proprio loro modo di sentire, unica cosa, come il Giraldoni soggiunge, che non si possa trasmettere.

«I nostri antichi cantanti avevano più buon senso di noi altri su questo particolare; ed i Nozzari, Crescentini, Righini, Garcia, facevano passare ai loro allievi anni interi negli studj materiali della voce, non curandosi che della parte meccanica della gola, persuasi che vinta quella difficoltà ed ammaestrata la voce a tutte le risorse dell’arte, il cantante potesse proseguire da sè stesso nell’incominciato cammino.»

Pienamente d’accordo in questa massima coi grandi maestri-cantanti che furono, e col rinomato artista dei nostri giorni, noi abbiamo anzi mostrato di restringere l’opportunità del sistema anche in ciò che esclusivamente all’organo materiale si riferisce; chè mentre in alcuni casi abbiamo dovuto ammettere la prodigiosa virtù d’un metodo al buon indirizzo delle voci, l’abbiamo in tanti altri riconosciuto inefficace per modo da non poterlo

ammettere col Giraldori giovevole sempre e indispensabile «ad estirpare que' primi e naturali difetti — che snaturano la emissione semplice del suono — che recano impedimento al cantante nell'esercizio dell'arte sua — che ritenute *leggi di natura* dai maestri in generale e perciò non infrangibili senza pericolo, egli riguarda più spesso come *vizj di natura*.»

Siano pur leggi o vizj, l'arte può realmente mutarle od emendarli?...

Io non convengo che «da tale assurdità, come si esprime il Giraldoni, provengano tante voci difettose che ogni giorno si odono sulle scene» e che per conseguenza i sistemi vocali, anche impiegati a suo tempo, avrebbero potuto sollevarci da tutti quegl'ingratissimi suoni.

Infatti l'autore medesimo, deve soggiungere: «vi sono certamente alcune voci che hanno ricevuto dalla natura stessa tali prerogative da poter essere ammaestrate da chicchessia, facendo così la fama del maestro, senza sua colpa, però sono assai rare. Il caso pure viene in ajuto allo scolaro, il quale senza sapersene rendere conto, incontra un bel giorno insoliti effetti di sonorità nella sua voce....»

Insiste altrove sulla *estirpazione de' naturali difetti*, e sulla possibilità «di giungere con uno studio intelligente e coscienzioso a cambiare la voce in meglio ed in modo irreconoscibile,» ma combatte col dottor Mandl[25], il metodo di canto del Conservatorio di Parigi, che si scosta dai modi più naturali — funesta teoria — principio fatale, non mai contraddetto abbastanza, preconizzato in metodo officiale. —

Conviene che l'artista, o sacerdote dell'arte, è colui che «dedicandosi al culto e all'incremento di questa, anima colla favilla *del suo genio* ogni concepimento di cui dev'essere l'interprete; come Pigmalione animò l'inerte marmo col fuoco derubato dal cielo.... A portare meritevolmente questo nome nell'arte melodrammatica, è d'uopo armarsi di gran volontà e d'instancabile costanza: — e solo dopo, per una primitiva ed elaborata educazione (trascurata purtroppo generalmente) potrà *aspirarvi* l'ingegno colto ed il cuore sensibile — e dopo un assiduo e indefesso studio, il cantante potrà *sperare* di essere distinto in mezzo al gregge de' sedicenti artisti.» E posti gli esempj di Rubini e Duprez, conviene che, il primo anche dopo le sapienti cure del maestro Nozzari, il quale spiò nel rejetto di Napoli[26] le potenti

risorse che lo fecero poscia un portento, ebbe a sfidare lunghe scoraggianti prove, nelle quali più che la scienza medesima pur tanto acclamata che il nuovo maestro gli avea trasfusa, gli valsero gli studj pratici in sè stesso, le proprie scoperte e la costanza.

Il secondo egualmente, in onta all'ottima istruzione che portò seco al primo calcare delle scene, dovè durar parecchi anni alla formazione della propria scuola; e fu tutta opera sua quell'ampio fraseggiare, quella declamazione espressiva, quello stile largo ed elevato, quella pronunzia vibrata e quell'emissione acquistata in Italia, per cui giunse a detronizzare Nourrit innanzi allo stesso pubblico parigino che da quindic'anni non si stancava di festeggiarlo; e pose il fondamento della sua estesa e durevole fama. Il ritorno di Duprez a Parigi e il trionfo nella sua apparizione nel *Guglielmo Tell* fu tale, che non si rammenta l'eguale negli annali del teatro dell'Opera.

Bel conforto ai primi passi degli iniziati nell'arte; e bell'esempio con cui il Giraldoni li invita allo studio continuo ed alla costanza instancabile.

Ottimi del resto i suggerimenti di questo sperimentato artista, sia ai riguardi della *respirazione*, come per la pratica de' *registri*, sulle *esercitazioni vocali*, sugli *effetti drammatici*, sulla *erudizione* e sull'*igiene* del cantante, coi quali argomenti discorre nei dieci brevi capitoli della sua *Guida*.

E bene conchiude considerando, che «pittore vivo dell'umana natura in sè stesso, l'artista incontrerà l'oggetto principale de' suoi studj ed il germoglio della sua scienza.»

— Coi doni della natura, anche straordinarj, giungerà a dilettare le orecchie, ma giammai a commuovere il cuore se non accoppia una bella educazione. —

L'artista cantante è sacerdote educatore. La sua ignoranza pervertisce un pubblico, come un pubblico ignorante piega servilmente al gusto depravato l'artista colle lusinghe de' suoi favori. — L'artista che cerca l'effetto plateale, abdica le sue sovrane prerogative, sacrifica alle facili soddisfazioni dell'amor proprio l'alta missione di cooperare alla educazione del popolo, dirigendo verso il bello artistico il di lui sentimento e buon gusto, e tradisce sè stesso. Ma sia ben guardingo a non lasciarsi trasportare dalla foga del proprio sentire — più l'artista sarà padrone di sè per dominarsi, più grande sarà l'effetto della espressione; effetto che deve stare nei limiti del vero. — Mercè la

educazione infatti, il sano criterio e il giudizio intelligente saranno la miglior guida anche alla regola e buon impiego delle doti naturali, colle quali potenze soltanto potrà il cantante innalzarsi al di sopra di quelle migliaja di così detti artisti, che vegetando tutta la vita nell'esercizio di tal professione, che per loro non è altro che un mestiere volgare, bestemmiano contro la fortuna, o il destino che li dimentica, quando dovrebbero invece accusare la loro nullità, ignoranza e presunzione.

Con ciò finisco sui metodi con cui vorrebbesi, erroneamente, formare e modificare la voce umana; finirò intorno alle moderne scuole con qualche autorevole giudizio, coll'espressione della pubblica opinione, colla convinzione de' fatti.

Un altro splendido documento a conferma delle idee suesposte, e specialmente a prova della necessità indispensabile e prima di coltura nel sacerdozio del canto, e di profonda e variata dottrina nell'artista, è la lettera di Giuseppe Verdi, bene perito nelle bisogne, colla quale declinava la onorifica offerta fattagli dai napoletani affinchè egli assumesse la Direzione di quell'illustre Conservatorio, lasciata vacante per la morte all'arte funesta di Mercadante[27].

Verdi, cui la scienza affida i suoi alti misteri per fare al popolo la rivelazione del bello; che mantiene le tradizioni senza rinunziare alle ricchezze delle forme straniere, così pronunciavasi:

«Mi sarei fatto una gloria, nè in questo momento sarebbe un regresso, di esercitare gli alunni a quegli studj gravi e severi, e in uno così chiari dei primi padri, A. Scarlatti, Durante, Leo...

Per comporre, studiate Palestrina e pochi suoi coetanei, saltate dopo a Marcello, e fermate la vostra attenzione specialmente sui recitativi. Fatti questi studj uniti a larga coltura letteraria, non aumenterete la turba degli imitatori e degli *ammalati* dell'epoca nostra... Nel canto avrei voluto pure gli studj antichi uniti alla declamazione moderna.

Ma per mettere in pratica queste poche massime facili in apparenza, bisognerebbe sorvegliare l'insegnamento con assiduità... vuolsi un uomo

dotto sopratutto e severo negli studj. Tornate all'antico e sarà un progresso[28].»

Questa lettera è un vero programma artistico, dignitoso, savio, leale; che insiste sulla dottrina necessaria ai cultori d'un'arte divina, che per lungo tempo, e generalmente, parve abbandonata alla gente più incolta. «Questa lettera è un vero balsamo, — commentò Filippi, — un refrigerio alle piaghe che affliggono la musica: Dio voglia che la evangelica parola del grande Maestro, faccia i molti miracoli per la redenzione dell'arte... e pel ritorno dei Conservatori alle gloriose tradizioni.» E qui dietro il rifiuto dell'autore del *Rigoletto*, proponeva Antonio Bazzini di Brescia quale compositore e conoscitore approfondito d'ogni musicale disciplina, e tale che per la coltura sua «potrebbe rialzare le sorti d'uno stabilimento sceso così al basso da smarrire quasi ogni tradizione del suo gloriosissimo passato.»

D'Arcais v'aggiunse, che il Ministero per la pubb. istruzione in Italia, dovrebbe far precedere una tal nomina da una mutazione quasi generale degli ordinamenti di quell'istituto, per non dannare a riuscita manchevole il nuovo Rettore per quanto valente[29].

Accagiona le tristi condizioni in cui il più celebre Conservatorio è caduto, all'errore d'aver lasciato sullo stallo difficile del Zingarelli, fino all'ultimo tramonto dell'età sua, quando più conveniagli riposo, il Mercadante, cieco, affranto da dolori fisici e morali; coadjuvato bensì da un Consiglio di governatori e da un emerito archivista; ma atto piuttosto a presiedere onorariamente la conservazion d'un museo, che ad allontanare i danni onde il reale Collegio fu colpito e che lo ridussero alla condizione cui presentemente si trova.

Tale Collegio, di san Pietro a Majella, sorto dalle rovine di parecchi altri Istituti che fiorivano in Napoli, raccolse in sè tutte le glorie della scuola napoletana; o per dir meglio, ha goduto i frutti d'un glorioso passato.

Il cav. Francesco Florimo archivista, nel suo *Cenno storico sulla scuola musicale napolitana*, testè pubblicato (tip. Rocco) ci narra le vicende dei Conservatorj napoletani che prima di quello ora esistente furono quattro, chiamati: *dei Poveri di Gesù Cristo; di sant'Onofrio; della Madonna del Loreto; e della Pietà dei Turchini*. Aboliti i primi, rimasero per qualche

tempo quelli della Madonna di Loreto e dei Turchini, finchè anche questi furono riuniti in un solo che prese il nome di Collegio R. di Musica; occupò diversi locali, e finalmente quello di san Pietro a Majella. Sorto in principio di questo secolo, quando la scuola napoletana era all'apogèo di suo splendore, se paragoniamo i suoi frutti a quelli che per tanti anni vennero dati dai Conservatorj precedenti, siamo tratti alla conseguenza che la scuola napoletana cominciò a cadere fin da quel tempo.

Addito questo fatto a coloro che portano a cielo gli ordinamenti di quell'Istituto, che furono a più riprese modificati, ma mai profondamente e per modo tale da accennare a un mutamento di sistema.

Abbiamo veduto, come dalle sue varie sedi quel tempio chiarissimo nell'arte della composizione s'abbia ingloriato degl'illustri fondatori Porpora, Durante, Scarlatti, Leo, Cherubini, Feneroli, Zingarelli, Bellini, Pacini; venerò viventi fino a questi giorni Saverio Mercadante[30] e Michele Carafa; nè cessa di vantare in Enrico Petrella un degno emulo a Verdi.

Ricorda ultimamente i bravi maestri di canto, Carlo Conti ed Angelo Ciccarelli.

Ora nuovamente s'illustra del suo concittadino Lauro Rossi chiamato all'onore di quella direzione nel 1871.

Tale stabilimento può dirsi anche l'Archivio musicale il più ricco d'Europa; e mercè i riordinamenti e le cure del sullodato archivista, mostra le sue *Stanze artistiche* quasi complete nelle collezioni de' classici d'ogni nazione, d'opere didattiche e teorico-musicali, d'autografi dei celebri compositori, e perfino di una raccolta ritenuta per unica di ritratti originali ad olio de' maestri italiani e stranieri dal diciassettesimo secolo al presente, speciale dono del cav. Florimo[31].

Ma fra tante memorie e ricchezze, vi si è mantenuta in fiore la scuola napoletana? la scuola che sembra essersi chiusa con Paisiello e Cimarosa?!

Nel nostro secolo è bensì uscito qualche valente compositore; ma poco per volta andarono miseramente perdendosi le tradizioni dell'antica scuola che aveva riempiuto il mondo di maestri.

Le scuole artistiche possono vivere e prosperare indipendentemente dai

Conservatorj e dalle Accademie; ma non è men vero che un Conservatorio può e deve giovare a conservare le tradizioni.

Una delle parti più importanti dell'insegnamento musicale è il canto; e quivi pure questo è in decadenza.

Procede lo stimabile critico D'Arcais: — le cose stanno in questi termini. I professori di canto vi sono anche male retribuiti; due o tremila lire! onde traggono lucro dalla loro abilità fuor del Conservatorio, il cui posto è in generale ambito unicamente per procurarsi una numerosa clientela, ed è una occupazione di sopra più, mentre tutte le cure sono rivolte e consacrate agli alunni perfino patroni di agenzie teatrali, onde innumerevoli abusi.

Nessuno può chiedere l'abolizione dei Conservatorj di musica, ma se è giusto che lo Stato si sobbarchi ad una spesa non lieve per tenerli in vita, è pure indispensabile ch'essi rechino all'arte maggior utilità di quella che presentemente se ne ritrae.

La malattia è grave, ma invece di uccidere l'infermo, cerchiamo il rimedio.

Nel riordinamento generale di tali Istituti si lasci per carità V elemento burocratico, i mecenati consiglieri, i posti *ad honorem* ed a riposo —[32].

Nè valgono a far rifiorire degnamente la scuola di canto in Napoli tanti maestri che anche fuori del r.º Collegio esercitano l'opera loro nel campo già culto felicemente dal Marotta discepolo a Crescentini.

I maestri Seidler e Costa insegnarono per molto tempo nei primarj Educatorj di quella città, ora diretti pel canto da Giorgio Micieli.

Hanno bel nome di maestri e compositori: Paolo Serrao, De Giosa, Nicola d'Arienzo, Beniamino Carelli, Carlo Caputo, Delfico, Mazzone, Bonamici.

Seguono: Sarria, Colletti, Casammata, Nani, Moscuzza, Achille Valenza autor delle *Fate*, Claudio Conti che or regge la scuola al r.º Albergo dei Poveri.

Mancarono di recente: Salv. Sarmiento, L. Siri, L. Graziani, Pasquale Mugnone, Raffaele Giannetti.

Promettono: Paolo Manica di Catanzaro, Vincenzo Fornari, Pietro Musone di Casapulla[33].

Fra la folla poi de' presunti virtuosi, a ben pochi fu dato di tenere non del tutto inchinata la bandiera della bell'arte.

Sul quale argomento, il medesimo D'Arcais, parlando dell'Istituto Fiorentino (*Rassegna Musicale*), ebbe a ripetere: «L'arte del canto è senza dubbio in cattive condizioni per tutta Italia. Mancano buoni maestri. E fu proposto da molti di stabili scuole normali pei professori di canto, come mezzo più utile a rialzare quell'importantissimo insegnamento. Si dovrebbe scegliere que' pochi maestri che conoscono e conservano le tradizioni del bel canto italiano, per questa nuova scuola destinata a produrre buoni professori di canto.....»

Senonchè, Francesco Dall'Ongaro proponendo di introdurre l'insegnamento del canto anche nelle nostre scuole primarie, come si pratica nella Svizzera, nella Germania, in Inghilterra, in America, sentì opporsi dal suo amico prof. Alessandro Biaggi:

«*Dove trovare un maestro di canto?...*»

«Mancano i maestri, e *mancano i valenti esecutori del canto*, e a questo si deve ascrivere la decadenza dell'arte e non già alle vicende politiche — disse pure in questi giorni Giuseppe Rota, maestro alla Cappella e al Teatro Comunale di Trieste, in occasione d'apertura della Società filarmonica Triestina di mutuo Soccorso. — L'arte non è il trastullo del senso; mentre la vediamo associarsi alle più nobili aspirazioni del secolo, e partecipare al dolore di un pubblico lutto, e alla gioja d'un avvenimento eroico, nazionale.... l'arte piange e sorride con noi, in noi. Fu gloria de' più secoli; illustrò nazioni; è fomite di civiltà e progresso[34].

L'antico poeta di Salmona avea già dimostrate le ingenue arti come quelle che «ingentiliscono i costumi, nè permettono all'uomo d'esser crudele, purchè s'apprendano fedelmente, non in maniera superficiale per solo passatempo o trastullo, ma con pienezza di giudizio.»

«L'arte, dice C. Cantù, deve associarsi alla civiltà.»

Ma la bell'arte del canto è in realtà fuorviata: ed è pur questa, come disse Massimo d'Azeglio della letteratura «una delle cagioni dell'abbassamento notevole che ognuno conosce nel termometro morale della società leggente e cantante d'Europa.»

Fra questa società, bisogna pur confessare, alcune straniere nazioni minacciano di rapire alla madre Italia collo studio, quel primato che non poterono mai torle col genio. Ed ecco legarmisi l'idea dell'ottima proposta di un urgente provvedimento per l'istruzione del canto anche nelle scuole primarie.

— In Germania, Francia, Inghilterra, leggesi a prima vista gli *Oratorj* di Haydn, e le *musiche a cappella* di Palestrina, Carissimi e Marcello, poichè in quelle scuole corali tutti gli elementi sociali vi prendono parte, e non i soli operaj che hanno poco tempo di dedicarvisi. Aristocrazia, borghesia, commercianti e popolo coltivano il canto; quindi la possibilità di quelle numerose e perfette masse corali, e maggior probabilità di speciali distinte riuscite quanto più vasto è il seminato.

Nuoce dunque al progresso dell'arte in Italia la limitazione del canto alle Scuole popolari; e benchè in quest'anno si constati anche a Milano un miglioramento, specialmente nella Scuola corale, — che corrispose alle cure intelligenti ed assidue del direttore Leoni, coadjuvato dall'aggiunto m.º Prina[35] — pur si rimarca il gran danno d'abbandonar tanta coltura solamente alla classe men colta.

Non devono arrestarsi gli Italiani sulle passate glorie e sugli ottenuti trionfi, ma adoperare ogni mezzo, per procedere di pari passo coll'odierno progresso, e per mantener quel primato che non fu a loro fin qui contestato, potente ancora presso a' stranieri, come vedremo passando in breve rivista le attuali più importanti scuole europee e mondiali.

Segue la rivista delle scuole italiane. — Degli studj sovra esse e giudizj. — Nuovo indirizzo de' Conservatorj. — Ultime fasi della scuola veneta. — Attualità delle principali nostre scuole, e loro speranze.

E tornando brevemente a quella milanese, dopo aver accennato alle critiche ed alle lamentanze che si fanno su quel Conservatorio, dobbiam constatare una lodevole attività non affatto infruttuosa anche oltre le porte di quell'Istituto, una gara di docenti che pur lascia sperare migliore indirizzo, come da suolo irrigato da spesse sorgenti è probabile che quella più pura abbia a scaturire.

Laddove ricordasi Sammartini, vecchia guida melodica ai compositori, e Secchi maestro, per tanti anni creator di cantanti, e quindi Lamperti padre esimio maestro, adesso il figlio Giov. Battista e B. Prati, trattano il canto *teatrale*; Leoni quello corale.

Fuori del Conserv., finirono da poco la loro carriera, Ronchetti e Giovanni Rossi istitutori alle scuole popolari, gravi d'anni; ed in fiorente età, De Giovanni, Tamburini Riccardo, Eugenio Torriani, Giano Brida. Ed oltre a quei già nominati fra i metodisti, s'hanno accreditati maestri, Gerli, Zarini, Bona, Prina, Ronzi, Gamberini, Garzoni, Perelli, Bruni, Sangiovanni, Marcarini; la Aspri-Bolognotti, Antonio Davila, Gaetano Nava, B. Pisani, non ignoti compositori; Baretta, che fu già rettore del Conservatorio di Bologna, ora attende in Milano ad erigere un nuovo *Dizionario musicale*. Binaghi, veterano tenore, che ora insegna ai ragazzi; Isabella Alba che apre una scuola collettiva; Enrico Boucheron preposto ai cantori del Duomo; Enrico Panofka che esamina le *Voci* e il loro educamento; Giovanni Varisco che propone l'indirizzo normale ai maestri medesimi.

Merita anche menzione il pietoso impiego del canto nel Manicomio di Milano, e quivi la istruzione dei cori, con felice e rinnovato successo (Vedi

vol. I, pag. 107).

Il trasferimento dell'illustre Lauro Rossi alla direzione del Collegio di Napoli, e l'innalzamento del prof. Alberto Mazzucato[36] a quella del milanese Conservatorio, valgano a fonderne con unisona norma e con eclettico studio i buoni sistemi; perocchè è certo che a base educativa vuolsi pure un metodo stabile e generale, che potrà essere poi modificato, o per meglio dire, diversamente applicato e indirizzato dai vari cultori, a seconda delle opportunità e circostanze; ma nella sua iniziativa non deve variare di artista in artista, offerendo mille strade dubbie e nessuna sicura; distruggendo la scuola, scemando gli artisti; e, come scriveva fin dal 1844 il pratico Ferrary Rodigino, peggiorando l'arte con un negativo progresso[37].

Non è, diceva egli saviamente, come noi sopra abbiamo osservato, non è scuola la misera imitazione, il tirocinio pubblico, la servilità al metodo di questo o di quell'artista felicemente riuscito, chè il teatro non fa l'arte, nè è questa un mestiere.

Dei tanti pretesi artisti che pullulano in siffatta maniera, non per proprio valore ma ad altrui rimorchio, strano il più delle volte e incompreso, si può dire col Varchi, che dessi non servando metodo alcuno non intendono sè medesimi. Come poi potrebbe agire moralmente una siffatta educazione? Fu detto che, «la educazione artistica non può formare il cuore.» Vuolsi dunque una fondamentale istituzione savia e uniforme.

Il ministro per l'Istruzione pubblica del regno d'Italia, Cesare Correnti, formulando il nuovo Statuto organico del Collegio musicale di Napoli, pubblicato con r.º Decreto 14 gennajo 1872, «*cercò allargare anche il campo delle lettere, perchè gli artisti devono oggimai persuadersi che non saliranno mai in altezza ed in fama durevole e meritata senza quell'ajuto*[38].»

Il 1.º Congresso musicale espresse quindi il voto che anche il Conservatorio di Napoli abbia a tramutarsi in vero Liceo, come gli altri d'Italia, e quelli di Parigi, Praga, Bruxelles, tendono mano a trasformarsi.

Dopo i Conservatorj di Napoli e di Milano, di cui abbiam fatto cenno, devesi oggi notare distintamente in Italia l'Istituto Fiorentino. — Che se non vanta antiche origini al pari di qualche altro della penisola, e per copia di mezzi, per numero d'insegnanti e di allievi, è inferiore ai due suddetti, non è certamente

da meno di qualunque altro stabilimento musicale per ciò che riguarda la bontà dell'insegnamento. — Ne è preside il cav. Casamorta valente compositore. Il venerando Pietro Romani maestro di canto, vecchio amico di Cimarosa, di Meyerbeer, di Rossini, e consigliere ai più celebri artisti, è incaricato del corso di perfezionamento.

S'aprono annuali concorsi a premio, specialmente per composizioni di canto[39].

Sono unite all'Istituto: una scuola di estetica e di storia musicale, di cui è titolare il prof. Biagi, ed una scuola elementare che rimedia al difetto d'istruzione, *solito nei dedicati alla carriera teatrale*...

Una commissione, sotto il ministero Bargoni, unificò l'Istituto colla scuola di declamazione. — I frequenti esercizj pratici gioverebbero agli allievi delle scuole del canto, come le prove di studio annuali. Chè i cantanti esordienti, appena usciti dal Conservatorio non sempre sanno accordarsi colle orchestre, di rado si presentano convenientemente al pubblico, e quasi mai accompagnano il canto coll'azione[40].

A quest'utile pratica intese venire in ajuto la Società Filarmonica diretta dall'abile istitutrice di canto Cecilia Varesi in Firenze, che gareggia cogli insegnamenti d'altra riputata cantatrice Sofia Vera-LorinL Altri sodalizj, quello del Cherubini, al cui nome rende onore la fondatrice di tale scuola corale, la tedesca Laussot, quelli de' Fidenti e degl'Orfeisti, s'adoprano al culto dell'arte.

Anche un Teodulo Mabellini, conoscitore approfondito d'ogni musicale disciplina, non lascia dimenticare la scuola dal Marchesi ivi tenuta: nè la dimenticava quel Cesare Paganini, compositore, cantante, scrittore ed artista, di cui ora si piange la perdita a Firenze. Avvi il Gamucci; ed il Palloni, uno degli ottimi compositori di musica vocale, rinnova la mèsse feconda de' bei canti popolari toscani.

Nella esecuzione poi di tali canti un altro solerte maestro, Giulio Roberti, spinse le sue cure fino a cingersi d'un numeroso coro di *Orecchianti*, i quali colla memoria e il buon volere rendono un soave profumo alle riunioni del povero e alle case di beneficenza, nè sono inutili a rendere più solenni le patrie pubbliche feste.

Questa bella attività nella nuova Firenze, che meritò provvisoria sede capitale dell'Italia riunita, compensi il letargo miseramente succeduto in altre illustre città che di gloriosi Conservatorj ebbero vanto.

A Venezia, da secoli culla di cantori famosa, non v'ha più scuola formale.

A Venezia, i cui pii conservatorj, gareggianti con quelli di Napoli, diedero la prima idea e i primi ordinamenti delle scuole musicali del mondo. Dove, fino ai primi anni di questo secolo, in quattro conservatorj femminili fioriva la musica e il sacro canto, in cui vedemmo ad ogni tratto concorsi, a dare o a ricevere rinomanza, distinti maestri, come a solenne areopago che dai primordj del XIV secolo pronunciava.

Vantaggio ora affatto perduto; e non solo per l'artistico decoro, ma, come espresse Francesco Fapanni, per quel compenso che, la sventura di nascita illegale e l'orfanezza dei genitori almeno in parte trovavano da un po' di educazione e dalla coltura nelle arti musicali.

Al vespro d'ogni domenica, riassunse il cennato scrittore, s'aprivano le chiese di quattro pii istituti, ed ognuno accorreva a udir con immenso diletto le melodie di que' sacri drammi. L'azione, tratta dai libri biblici, era scritta in cattivi carmi latini, talvolta rimati, con arie, duetti, a solo, come i vecchi drammi italiani; e c'era un'ansia, una ressa ad avere il libretto, a fermare lo scanno.

Nel Conservatorio della *Pietà* era maestro prete Bonaventura Furlanetto nato in Chioggia, nel 1738. Quivi sonavansi tutti gli istrumenti, ed erano celebri le organiste Lucietta e Matilde, che accompagnavano qualsiasi musica all'improvviso, con trasporto di tuoni e di mezzi tuoni[41].

Molte le sonatrici d'arco, di fiato, di tasto; ed erano le più acclamate la Marina, la Marcella, la Gregorietta, l'Ignazia dalla voce maschile: la Benvenuta poi era sublime nel canto, e ben se ne valeva il Furlanetto, detto pur esso il maestro di raro gorgozzule. Riuscivano mirabili i suoi cori di cui lasciò gran copia. De' suoi drammi ed oratorj emersero *La Caduta di Jerico*, e *La Sposa de' Cantici*.

Ai *Mendicanti* una Ventura Teresa, nata in Vicenza nel 1750, levavasi in grido fra quelle allieve, e giungeva a insolite fortune pel suo bel canto. Chè di là uscita, maritavasi a Benedetto de' Pretis, e poi, sciolto quel nodo, al nob.

Alvise Venier, recando nelle stanze del patriziato di quella sua dote i pregi. Morta nell'anno 1790, 2 gennajo, meritò che la nob. Accademia de' Rinnovati di Venezia la onorasse con pubblico funere in Santo Stefano, e le erigesse iscrizioni lapidarie in una delle camere dell'Accademia stessa, nelle quali si celebra la di lei straordinaria abilità e nel canto e nella declamazione teatrale. Avvi alle stampe una Raccolta di composizioni in sua morte col titolo «*I Pianti di Elicona sulla tomba di Teresa Ventura Venier*». (Parma, 1790, dalla Stamp. Reale, in 4.º)

Il nome della famiglia Venier va congiunto con altre memorie della coltura del canto fra la nobiltà veneta del passato secolo, la quale se non isdegnò talvolta violare perfino l'aristocratico riserbo nei legami matrimoniali per amore dell'arte, come anche il nob. Benedetto Marcello avea dato l'esempio, facea poi suo particolar vanto la partecipazione allo studio e la protezione de' musicisti.

Vedemmo già fra i mecenati del secolo XVI, (pag. 183, vol. I), quel Domenico Venier, le cui rime furono musicate dal Baccusi e dallo Zarlino e cantate dalla Bellamano e dalla Gaspara Stampa.

E prima di Teresa Ventura, la nobil donna Maria Venier avea illustrato la famiglia di questo nome per le sue cure allo studio del canto, e meritò che Giuseppe Seratelli, maestro in uno dei conservatorj, ad esercizio della sua bella voce di soprano componesse appositi solfeggi[42], ed altri le dedicassero arie e cantate.

Gerolamo Venier, Procuratore di san Marco, nella schiera invece dei compositori, lasciò prove de' studj suoi musicali colle *Arie*, *Oratorj*, ed altri canti, scritti dal 1732 al 1745.

Fino agli ultimi istanti della Signoria veneta, erano ricetto alle celebrità de' canti, le ville di Mira e di Dolo, dove rimase e finì l'istesso Veluti ultimo de' nostri *musici*; e sui vicini colli Euganei, ancora nel 1802, un Santonini cultore e mecenate dell'arte, era da tanto di dare nella privata sua villa di Arquà, la prima volta l'opera intera *Teresa e Claudio*, in accoglienza del generale Bellegarde nuovo proconsolo delle Venezie[43].

Perdurava poi la fama della Villa o Conservatorio Contarini a Piazzola, dove quell'illustre famiglia, detta degli Ambasciatori, attirando quanto di più

celebre avea girato il mondo nella classe di maestri e cantori, die' gli spettacoli superiormente accennati, e lasciò memorie e collezioni preziose, fra quali, quel museo istrumentale notato a pag. 184, vol. I, e la biblioteca musicale che per generoso legato del co. Gerolamo, nel 1843, recò tesori alla Marciana.

Continuando poi colle memorie dei Conservatorj di Venezia, fu detta *ultimo sostegno ed onore* di quello dei *Mendicanti*, riguardo al canto, quella Bianca Sacchetti altrove citata. Cantatrice ed arpista singolarmente culta e amoreggiata dal maestro Francesco Bianchi che per lei scrisse e per la Catalani, il di cui educatore Alberto Cavos era stato in Venezia suo allievo insieme a Giambattista Cimador, Giuseppe Carcano, e Antonio Calegari poi direttore della cappella patavina del Santo.

Il Bianchi alla caduta della Repubblica s'era rifuggiato in Londra ove per ultimo suo lavoro diede l'*Ines de Castro* nel 1795.

Finalmente ai *Mendicanti*, cantava, e toccava squisitamente il violino una Antonietta Cubli, cui sola potea stare a rincontro la Giacomina Stromba, degli *Incurabili*.

Ma sovra tutte al Conservatorio di questo nome, dove per vent'anni (1730-1750) fu maestro fra gli altri il celebre Giovanni Adolfo Hasse detto il Sassone, indi Giuseppe Carcano, cremonese, applaudivasi l'Elena Corner, nell'immaginoso dialetto veneto surnomata *Oseletti*, pel suo canto indorato di gruppetti, trilli, gorgheggi, a mo' degli augelli.

Il quarto Conservatorio di musica era l'*Ospedaletto*, anch'esso come i *Mendicanti*, locato presso a' SS. Giovanni e Paolo.

Queste cantorie ed orchestre accennate da un Veneziano[44] che ne sentì la soavità e ne ricorda i trionfi, erano le cantorie e le orchestre innovate dal Croce, dal Baccusi, dal Vicentino, dal Zacchino, e dai Gabrieli; a cui s'aggiungeano le glorie della massima cappella dai Willaert, Zarlino, Monteverde nel secolo XVI; e quindi, dai Lotti, dai Galuppi, Bertoni, e dal medesimo Furlanetto, l'amico di Rossini, morto il 6 aprile 1817[45]; per cui la cantoria e l'orchestra che servì a modello a quelle tutte chiesastiche e teatri di Italia[46].

Perotti Lodovico continuò la serie degli abili maestri alla cappella, col vice-

direttore Don Carlo Faggi, e s’ingegnò di raccogliere gli elementi delle antiche soppresse scuole di Venezia in una Congregazione detta di santa Cecilia, che non potè più aver vita col precedere de’ nuovi grandi Istituti d’altre città d’Italia e delle capitali europee.

Quindi un coro di fanciulli della povera classe circondò il Buzzola nella insigne patriarcale cappella, e pochi privati docenti insegnarono a pochi scolari. Concluderemo fra poco della Scuola veneziana coll’attualità di suo stato.

Mentre di quando in quando qualche volonteroso richiama l’idea di ricostituire a Venezia una scuola, il veneziano Manzato ne conduce prosperamente una a Vicenza, ove in vero elementi non mancano. Nella gentile città, anche tuttora di cultori del canto tanto feconda[47], ad una folta schiera di maestri, musicisti ed artisti, stanno a capo Francesco Canneti e Giuseppe Apolloni benemeriti al teatro ed al tempio. Domenico Sbabo e Andrea Donà battono alle cantorie gloriose del Vicentino e del Grotto.

Nella patavina cappella del Tartini, dello Stradella, e del Calegari, Chiocchi Gaetano, l’egregio fattore di violini fra i custodi di quest’arte italiana, diresse fino a questi giorni in cui morì (31 agosto 1872). Melchiorre A. Balbi conta un’antica serie d’allievi cantori. Girotta regge una nuova scuola corale. Luigi dott. Farina, l’ab. Canal, e il cav. Balbi predetto (inventore d’una nuova notazione), scrivono di cose musicali.

Verona, le cui arie danno sovente di belle voci all’italo canto, si dolse della perdita d’abili insegnanti, per la morte del m.º Foroni e dell’artista Conti, e per la partenza di Pedrotti, l’autor della *Fiorina*; ed ha attualmente l’istituto filarmonico degli *Ansioni*, Paolo Bombardi e Alessandro Sala alla privata scuola, prete Sante Aldrighetti alla cappella.

A Trento, Antonio Micheletti nei canti corali, pei quali scrisse anche un *breve metodo* (Bolzano 1871), educa quegli italiani come conviensi in sulle porte delle città tedesche della corodia tanto cultrici.

Ad altro confine d’Italia, la arcivescovile cappella Friulana illustrata recentemente dal Comincini d’Udine, dal Tomadini di Cividale, e da Leonardo Marzona di San Daniele, è diretta dal non meno valente prete Giambattista Candiotti. Anche un Vieri Adamo d’Arezzo insegnò in Udine.

Nella vicina Gorizia, una scuola musicale fondata, nel 1854, avea Carlo Mailing maestro pel canto.

La scuola Torinese, che dai primordi del secolo ricorda Pugnani, Radicati e la Bertinotti, col Liceo cui appartiene è decaduta. Ebbe non pertanto, Alari Adamo, e il Demacchi che ne tentò la ristaurazione colle scuole serali cantanti. Ebbe le celebri cantatrici A. Zoja e Teresa Sasso di recente perdute; ha il Bernacovich, il Pedrotti, Corinno Mariotti, e Stefano Tempia.

A Genova, patria di Paganini e Sivori, v'ha men penuria di maestri che di cantanti: nominansi, Emilio Bozzano, Sanfiorenzo, Bossola, Lavagnino, Cordiali, Denina, Grimaldi.

A Cagliari G. B. Dessy, diede molti spartiti, a speciale onore della Sardegna.

Lucca, che fin dai tempi della sua repubblica illustravasi della Confraternita di Santa Cecilia, ove i maestri Boccherini, Manfredi, Romaggi, ebbero seggio, e che tuttora nel settembre d'ogni anno grandiose musiche appresta, fondò a cura di quel Municipio il nuovo Istituto *Pacini*, v'ascrisse il maestro Andrea Bernardini, e s'attendono i frutti. Intanto per l'istituto medesimo e per la cappella, ammaestrano a' bei trovati, il suddetto Bernardini da Buti, Michel Puccini, Carlo Angeloni autor dell'*Asraele*, ed Augusto Michelangeli della Comunal scuola di canto istruttore.

Trassero tarda età fino a questi giorni e benemerenti della Pistoiese cappella, Luigi Gherardeschi, e Giuseppe Pillotti, del quale sono allievi Gelli e Mabellini.

Nella scuola di Parma, fondata già da Agostini illustrata da Paër, attualmente insegna Lodovico Spina, e fra gli altri un Giov. Bolzoni le fa onore. Di là un Tommasi passò a istruire i cori teatrali a Vicenza.

A Modena, Alessandro Gandini, che era succeduto al padre suo, Antonio, nella cappella ducale Estense, lasciò morendo, nel 1871, anche buoni lavori teatrali nelle opere *Demetrio, Zaira, Isabella di Lara*. Ivi pure Venceslao Zavertal si fece insegnante.

La scuola di Felice Moretti a Pavia prende anima alla gloria del suo grande allievo Gaetano Fraschini.

Cremona, che diede tanti maestri ai primi Conservatorj, e quindi quei rari

artefici che agli strumenti d’arco seppero meglio dar quasi voce che imitare possa l’umano canto, seguì colla scuola illustrata da altro Ruggero Manna autor di *Jacopo da Valenza*, e *Preziosa*.

Distinguonsi i maestri Abele Barazzoni e Lovati Cazzulani a Como[48]. Raffaele Luccarini e Gaetano Braga, autore di *Reginella*, a Lecco. Morì da poco a Bergamo Bort. Radici.

Trivalsi insegna a Brescia, dove il celebre violinista e maestro Antonio Bazzini compone le nuove *Sinfonie cantate* per la Società dei Concerti da cinqu’anni fondata nell’eroica sua patria, quasi a mostrare che anche dove maggiormente rifulge il poter musicale, l’anima sempre è dovuta all’ispirazione ed al canto.

Perugia attende nuovo lustro al suo Istituto dal nuovo eletto maestro Agostino Mercuri, or chiamato a comporre la prima opera pell’aperto teatro della vicina Repubblica di San Marino[49].

Loreto colla sua famosa cappella dai 12 Cantori fornisce pure maestri ed artisti ad altre regioni, alle scuole e ai teatri. Vivono ancora in essa i metodi e le composizioni magistrali di Luigi Vecchiotti, che legava morendo a quella Basilica tutti gli studj suoi (1863), ora continuati dall’attuale maestro Amadei.

Nell’antico asilo del sacro canto, in Assisi, dove insegnarono il Francesco, il Rufino, il Boemo (maestro a Tartini), e anche dopo che Benedetto XIV, nel 1775, levando la scuola all’onore di Cappella papale, veniva a bandire dal suo sistema musicale ogni altro istrumento dal violino, violoncello ed organo in fuori, eppur diede il classico contrappuntista Mattei (maestro a Rossini), ivi tale scuola è degnamente rappresentata ancora dal minorita Alessandro Borroni discepolo del Pesarese e di Mercadante.

Da Fossombrone, il bravo Enrico Panicalli intende specialmente a coltivare e generalizzare il canto tra i fanciulli, ed offre agli Asili d’infanzia geniali e nobilissime esercitazioni.

Ben conduce una scuola a Cento, Leone Sarti anche distinto violinista.

A Roma, per lungo tempo la scuola rimase stazionaria sui corali ormai insufficienti, e stanca su quelli purtroppo corrotti.

Non pertanto dalla cappella Vaticana risuonano ancora concerti soavi d'una ventina di voci espertissime, condotte attualmente dal maestro Meluzzi.

Quella di santa Cecilia non è più che una accademica mostra in onoranza de' socj vaghi del nome dell'illustre donzella romana auspice ai canti. Ora però che di Real titolo s'appella, diretta dal cav. Alessandro Orsini, accenna a risveglio, ripigliando intanto i privati settimanali esercizj, i vocali agli istrumentali alternati.

Possa la trasformata Roma rinnovare le glorie della sua scuola antica e delle sue provincie, e ristorare anche quell'arte, tanto meno immobile quanto men positiva, e che mirabilmente si presta alla trasformazione.

Ne siano auspici, la brava Orsola Aspri maestra di canto e compositrice che sciolse il primo Inno al Re d'Italia (1870); Filippo Marchetti del *Ruy-Blas*, Libani della *Gulnara*, e Decio Monti della *Graziella*, inventori; Pietro Terziani di nuovi cantici sacri; Rotoli, Bertini, Sgambati, Jacovacci, Sangiorgi, D'Este, Teresa Rosati, Erminia Tecchi, de' corali concerti benemerenti; Luigi Mililotti che da tempo apprestava il canto *Te Dio lodiamo*, a quattro voci, col rimbombo del cannone, pel trionfo nuovissimo in Campidoglio. Ma furono invece a migliaja e libere le voci che benedissero alla prima comparsa del Re galantuomo liberatore: l'inno coi feroci accompagnamenti attenda le nuove vittorie sugli stranieri nemici[50].

La cappella Petroniana, non men di quella di san Pietro, gloriosa del suo passato, sentì già l'impulso delle istituzioni che si risvegliarono accanto ai depositi della sua scienza[51].

Al Liceo di Bologna non mancano valenti che speculano sull'orme de' padri Martini e Mattel; vi operò lodevolmente il direttore Baretta, che vedemmo ritirato in Milano a scrivere di cose musicali; e Federico Parisini che in oggi v'insegna il canto corale, si mostra egregiamente fornito di quella scienza non disgiunta dalle eleganze che i bolognesi cantori appresero dal Bernacchi[52].

Ma in quella scuola dove in auree cifre sta scritto — qui Rossini entrò discepolo e sortì principe — si dimentica forse che questi, negl'ultimi suoi momenti, finì ripetendo: *Melodia Melodia!*...

Non importa sotto qual forma; ma sempre grazia e melodia, che sole possono piacere in ogni tempo e sott'ogni costume, e senza le quali il progresso non

potrà raggiungere il bello.

Le splendide tradizioni e un’attitudine innata e speciale ne’ bolognesi mantengono tuttavia vivo il culto della bell’arte, onde al suo decoro concorrono spontaneamente, anche fuori dalle chiostre particolarmente alle scienze dicate, e il popolo e il patriziato.

Di questo, mantiene il vanto Antonio Sampieri dei conti di San Bonifacio, che s’impiega specialmente allo studio di quelle espressioni che nella serenità religiosa e nella rassegnazione della preghiera trovano non men facile ajuto di quello che la profana musica non trovi nel dipingere le varie sensazioni della vita materiale ed il contrasto di tante passioni.

Chi si dà al sacro canto porge nobile eccitamento a studiarne le arcane maraviglie, e concorre a tenerlo in onore quanto si deve, e più che dai superbi od ignari purtroppo non facciasi.

Qui gli altri valenti maestri, Busi, Antonelli, Capanna, Brunetti, Gattinelli, Adolfo Crescentini, Pietro Romagnoli, Dom. Lucilla.

Giova poi ricordare che il sig. Casarini, già sindaco di Bologna si fece iniziatore di un *gran centro artistico musicale* per l’esecuzione di tutti i grandi capolavori di tutte le scuole, secondo un criterio storico e cronologico da esaurirsi in un numero determinato d’anni, nella basilica Petroniana per le sacre composizioni, e per le profane ne’ teatri, dove ha special sede quel preclaro direttore che è Angelo Mariani.

Nell’isola estremale d’Italia, dove le traccie dell’arabe canzoni non sono distrutte interamente, dove il genio di pura itala melodia in Bellini rinacque, e il sole della ispirazione non manca, il fior del canto pur tarda a sviluppare.

Non pertanto a Palermo mantengono le illustri tradizioni i De Carlo[53] e i Platania.

All’altro estremo, dove Dante ponea il confine del nostro mare, là *presso del Quarnaro — che Italia chiude e i suoi termini bagna* — a Trieste, la istituzione di canto ecclesiastico ed accademico, promossa intorno l’anno 1850 da Luigi Ricci, e bene sperimentata da prima, pel falso sistema di voler ad ogni tre anni rinnovati gli alunni che formar dovevano la cantorìa, cagionò ruina a sè stessa e precoce morte all’affaticato maestro. Il suo allievo

Giuseppe Rota imprese a stento di restaurarla.

Ma accanto a quella di san Giusto prosperava altresì quella Civica, retta da Francesco Sinico, continuata poi in adozione privata da Sinico Giuseppe figlio; *Scuola popolare*, che a quest'ora diede già buon numero d'artisti e ben riputati alle scene[54].

Guido Cimoso vicentino, l'autore del grande studio *Armonico religioso*, la *Distruzione dell'Universo*, Trieste 1864, ha cooperato alla coltura e all'amore della buona scuola.

Altri bravi maestri e compositori, quali, Zingarle, Buccelli[55], Mazza, Lionello Ventura, De Grandi, sorsero in quella città; Luigi Cortelazzi ed altri negl'Istriani dintorni; Teodoro Smitter già distinto baritono e compositore, morto ne' primi del 1871; Domenico Desirò che passò all'educazione dei Cori in Padova; fanno tutti testimonianza della bella inclinazione dalla scuola Ricciana ridestata, e d'ottime sementi in buona terra deposte.

Altre terre italiane videro nascere più o men fortunate o durevoli simili scuole popolari, unite talvolta alle serali, per estendere anche agli artigiani il mezzo d'impiegar nobilmente le vigorose voci e salvarle dai frastuoni e dagli oscuramenti delle taverne: e bene intendono i Municipj se le sorreggono, come quello di Siracusa fondò e mantiene la propria *Scuola serotina di canto*, affidata a Bertolini Ferdinando (1870).

Milano, fin dal 1867, colle sue Scuole comunali ne avea dato l'esempio, nominandovi ad insegnante Eugenio Torriani, che le fornì tosto d'un *corso elementare* pel *canto corale*.

Vedemmo l'estensione e i miglioramenti che tali scuole esigono ancora per dirle veramente giovevoli, e come il Varisco s'adopra al loro perfezionamento.

A Venezia tale istituzione si dice esistente. Fu chiesto infatti un maestro milanese, Manfredini a fondarla; e dà qualche segno di vita nelle scuole elementari, ma quasi a puro servigio delle mosse ginnastiche.

Dal 1866 coll'acquisto di libertà, que' cori d'artigiani che allegrano le calli e le piazze nelle sere carnovalesche, portando il nome tradizionale di *cori de' pittori*; perocchè fin d'antico, nelle scuole dei veneti famose in quell'arte,

allievi e maestri poeticamente passassero dalla tavolozza alla musica.

Anche durante la schiavitù che vietava ogni società e riunione, pure una larva di que' cori erasi mantenuta.

Alcuni artisti e compositori, vaghi delle tradizionali canzoni, quali: Duval, Tonassi, Bertaggia, Tessarin, Cestari, Galli, Aloysio[56], Malipiero, informarono a que' canti le rozze voci, e l'espressivo dialetto dei gondolieri.

Giacomo Bortolini ora conduce il *coro dei pittori*, ricostituito sotto il nome di *Compagnia nazionale di canto della Laguna* per cui compose e pubblicò una raccolta di nazionali canzoni. — Acerbi istruisce i cori teatrali. — Nicolò Coccon sostituisce alla direzione dei fanciulli e cantori di san Marco il perduto Buzzola.

Antonio Buzzola di Adria, era succeduto verso il 1846 al bravo maestro Perotti, per ultima proposta di questo medesimo che lo avea avuto ad allievo e compagno nella cattedra del Furlanetto.

Erudito da viaggi, pratico de' varj stili musicali, già istitutore nel canto delle reali donne di Prussia, e direttore nel teatro d'Opera di Berlino (1843), il Buzzola maestro primario alla metropolitana basilica di san Marco, e duce de' cori veneziani, compositore di riputati spartiti teatrali e di ottime salmodie[57], morì nel marzo 1871; lasciando una collezione estesissima di sue canzoni sopra temi in dialetto veneziano, onde per lungo tempo echeggieranno ancora le lagune del suo patetico genio, e l'arpe delle straniere cantatrici ripeteranno altrove le veneziane memorie, come dovea il teatro per di lui opera rimasta incompiuta, dar musicato il linguaggio gentil del Goldoni.

Quel linguaggio specialmente poetico e musicale, creato prima da un popolo per istinto cantore. Egli è quello che canta per naturale vaghezza e non per dettame o imitazione.

«A Venezia, ebbe a dire l'amico Fapanni, canta il gondoliero all'unisono della remigata; canta il marinajo ammainando le vele; canta il pescatore nel gettare e raccogliere le reti; canta la donnicciuola infilando perlette seduta all'uscio della casa; e la giovinetta nello stendere sull'altana i pannilini risciacquati, modula pur essa le canzoni cognite al suo cuore.»

Che parlo io dunque di teoriche scuole e di maestri al popolo di Venezia che canta sempre a sua posta?!...

— Sulle adriatiche lagune, io stesso posi mente talvolta al popolano che non medita ed opra, a quello spirito semplice e forte che alla verità prima più ci ravvicina: lo contemplai perfino in quei momenti ch'egli tormenta nell'ebbrezza del vino lo spirto dell'uomo, per rinvenire sollazzo alla stanchezza dell'animale; e dal suo delirio intesi levarsi qualche suono, tenuto in cantilena di flebile lamentanza, e in compassione della sua donna, gloriandone gli atti e le parole. Ho sentito l'ebbro svelare i segreti e le tenerezze nella poesia del suo cielo; e rammentare, come in pianto, gli affetti della generosa compagna: e nell'intervallo d'una lunga cadenza, i campi di acque ripetere sotto alla notte le parole della donna del povero, quasi ne significassero l'amore all'universo. Mentre quella donna nello stretto di meschine pareti prolungando una sforzata veglia, sopra a interrotti infantili vagiti, piange, e canta anch'ella, in mesto amor discolpando il traviato sposo.[58] — Chi potrebbe raccogliere gli effluvj di que' lamenti?.. Come le melodiose note dei cantori del bosco, si perdono nelle armonie del creato.

Abbiamo toccato della passione ingenita dei Veneti, da antico profumata in loro quasi orientalmente, pel contatto colle poetiche terre lungo tempo prima che ad altri popoli per le Crociate fossero note. Vedemmo quasi indipendente e spontanea avanzata la scuola de' suoi compositori e cantori, e men degenere ai tempi madrigaleschi. Ed allora che la semplicità e il piacere riformavano fra i Fiorentini il barocchismo delle astruserie e delle straniere importazioni, il genio a Venezia tendeva alla stessa meta.

Lazzaro da Curzola, canzoniere del 1500, opponeva ai madrigali le sue facili *Frottole*, che un secolo dopo, per le canzoni di Paolo Briti, non erano ancora dimenticate.

E quando i compositori sospendeano di somministrare nuovi canti al popolo, questo da per sè esprimeva musicate le espressioni de' suoi affetti di patria e d'amore, come ai tempi delle guerre contro l'Ottomano (1571), e del clamoroso interdetto di Paolo V. (1606); o ricorrea all'antiche rime e tornava a melodiare — *Intanto Erminia fra le ombrose piante*.

Successivamente al ricomparire di eletti trovatori s'attagliava il popolo ai

canti da essi nuovamente proposti; quindi le canzoni musicate dal Lamperti, dal Perucchini, dal Veluti sempre nel facile modo, nel tenero idioma[59].

Anche un Angelo Colonna stimato suonator di violino a Venezia, al fine del secolo scorso, melodiava deliziose canzoni; ed è sua l'aria in forma di *barcarola — La biondina in gondoletta* — che divenne tanto acclamata, e nell'alta società, e fuor d'Italia fu cantata da Pacchiarotti, dalla Todi, dalla Sacchetti e dalla Catalani. A quei dì pure, un giovinotto barbitonsore, Domenico Dragonetti, associatosi con una donzella popolana, la Brigida Banti, e con qualche altro che toccasse il violino, avea formato uno di quei musicali drappelli, che anche oggidì s'odono per Venezia; e moveva, primo forse, per le contrade, egli col violoncello, e la Banti con voce d'angelo. Vennero poi in tanta rinomanza, che dalle callajette di Venezia salirono oltremonti, chiesti a concerti nelle sale e ne' teatri.

La Banti inaugurò il nuovo teatro la *Fenice* nel 1792, assieme a Giacomo David e al Pacchiarotti, coll'opera di Paisiello, *I Giuochi d'Agrigento*.

Di là tanti girovaghi ch'ebbero la lor fama, e che destarono muse gentili alle modulazioni volte per istinto a' soavi concenti, a quelle canzoni che nel popolo son l'effusione di anime vergini[60].

Finchè il patrio risveglio rifuse coi dolci idilj le forti canzoni; e cogl'aspiri nazionali, e le elegie del rinnovato servaggio, e gl'inni della riscossa corroborarono di nuova impronta i popolari rispetti le spontanee vaghezze de' moderni cantori che, lungo le sponde di Venezia e di Napoli, per l'invenzione melodica, non abbisognano di maestro.

«Le melodie caratteristiche di que' popoli sono in piena armonia con quel cielo tutto amore che eleva l'anima a sublimi concenti, che infonde nel cuore dei suoi figli quell'alta poesia, la quale si apprezza col sentimento e non si giudica colla scienza; poesia esistente nell'animo di quelle nature la cui vita sembra un canto immortale, dolce, melanconico come una rimembranza, come un eco che dorme ne' boschi e fra monti, e che mormora appena, fino a che non lo desta il grido delle passioni e del dolore[61].»

Declinarono appunto i Conservatorj, divenuti che furono quasi istituti meccanici, innanzi a quello sviluppo i cui frutti maturarono presto sotto il sole delle rivoluzioni.

Per ricondurli a nuovo splendore, e riattendere un utile dalle loro scuole, gl'intelligenti proposero di provvedere — a un corso di tecnici studj compiuto in ogni sua parte, che non sia più un vago insegnamento, frazionato, e senza intento bene determinato — ad una istruzione che valga a togliere la musica dalle basse regioni della perizia unicamente meccanica e dagli intenti vani o mercantili, per trasportarla in quelle *dell'arte vera* e *della poesia* — allo sviluppo e perfezionamento delle attitudini naturali degli allievi — *alla educazione del gusto* ed al guadagno di tempo, per una *letteraria istruzione*[62]. —

Seguito della rassegna delle attuali scuole. — Conservatorj oltramontani. — Influenza italiana all'Estero. — Rivoluzioni straniere. — Preponderanza.

In onta però alla decadenza de' più antichi ed illustri Collegi di cantori, siccome il bel genio non potè nè può dipartirsi dalla terra di suo speciale retaggio, non poche scuole fuori di Italia ricorsero ancora a noi per ricercare il retto cammino, animate ancor da una fede, memore d'un passato incontrastabile e d'un presente non interamente perduto.

Nelle straniere scuole reso pure insufficiente quell'insegnamento pratico mantenuto dalle *Maîtrises* della Francia e del Belgio, quello della Abbadia di Scheussenzied, quello della scuola detta della Croce di Dresda, di San Tommaso in Lipsia, benchè tutte lodatissime così per la copia come per l'eccellenza dei frutti; e sentito il bisogno ivi pure di emancipare ormai l'istituzione musicale da quelle scuole o conservatorj de' passati tempi che dipendevano ovunque, od erano poste ai servigi di cappelle, di confraternite, congregazioni, o sodalizj religiosi, e lanciarsi con nuovo progresso nei più liberi campi aperti col tramonto di que' collegi dal genio musicale italiano; con risoluto abbandono più che non avessero usato in cospetto alle rivoluzioni operate dai nostri sommi maestri delle cappelle e de' conservatorj, tutte le scuole si volsero ai potenti che disertavano dalle viete pratiche, ai nuovi geniali nomadi del bel canto.

A Parigi, ove con Cherubini s'accolse la riforma, e la nuova anima del movimento musicale francese, sorse quell'Istituto di cui il siculo maestro fu prima gloria. E come al tempo del Cherubini si regola ancora; chè poco o nulla fu innovato, nè maggior progresso si nota sotto l'unico maestro che l'italiano rettore ebbe a sostituire.

Daniele Auber di Caen fu questi, allievo, e successore nel 1824 del primo maestro, i di cui dettami non fece che seguir fedelmente, e sulle basi puramente italiane giunse alla bella fama, per cui l'autore della *Muta di*

Portici fu riverito. E come perdita di nostro compositore, nell'epoca della fatal rivoluzione di Parigi (11 maggio 1871), lamentasi la morte di lui che era nato il 29 gennajo 1782.

Il nestore de' maestri francesi aveva poi subìta più d'ogni altro, e fino agl'ultimi anni di sua vita, la Rossiniana influenza.

Della quale risentesi il vivente Bonnheur, e Thomas seguace di tale scuola, e che succede ad Auber nel Conservatorio.

Non ne era stato esente anche Herold, ispiratosi in Napoli al tempo di Murat, e che toccava l'apice colle due partizioni *Zampa* e *Pré-aux Clercs*, ultimo lavoro di lui morto il 19 gennajo 1883, appena quarantenne.

Se v'hanno scuole in Francia che abbiano men risentita la influenza italiana, sono quelle del canto leggiero e veramente francese, di cui Charlot, vissuto fino al 1871, fu all'*Opèra Comique* primario maestro.

Ma questo non fece che confondere e corrompere la buona tradizione, trascurata sempre più dalla moda. Ragion per cui in oggi (settembre 1872), nella Francia sconvolta e repubblicana si deplora la perdita di continuatori della bella scuola, specialmente nei compositori, i quali coi lor canti e pei canti medesimi sono i primi naturalmente a formare gli esecutori; e s'invoca la venuta di nuovi creatori di cantanti, con una tal quale ingenuità di confessione non disgiunta dalla connaturale jattanza, ch'io non posso fare a meno di riportarne alcune parole testualmente.

«Le répertoire de l'Opéra, toujours le même depuis bientôt un demi-siècle, ne se transmet plus de chanteur à chanteur; les grands maîtres parmi les interprètes se sont tous depuis longtemps, et les chanteurs nouveaux ne savent plus comment se diriger dans les oeuvres du passé. Aussi plus nous nous éloignons du temps où les grands compositeurs défendaient pur eux-mêmes leurs ouvrages, plus l'exécution faiblit et elle faiblira jusqu'au jour où elle deviendra une question d'art vocal, d'archéologie musicale.

On se demande souvent comment parer à cette déchéance de l'art du chant, qui s'accuse de jour en jour. Ne vous en prenez pas au Conservatoire; le Conservatoire ne fait pas des chanteurs, il les prépare. (Les traditions sont là). C'est le compositeur qui fait des chanteurs; c'est lui qui s'impose à eux, qui leur donne la direction, qui leur indique les effets, qui les oblige à être les

interprètes de son oeuvre: il est leur meilleur maître, leur guide infaillible, et après ce grand travail des répétitions il ne leur abbandonne son oeuvre en face de public que quand il est sûr d'eux. Rossini a été à lui seul un conservatoire; et il a fait deux générations de chanteurs. Auber a créé des artistes du chant élégant, fin, spirituel comme sa musique. Le talent tout italien de Levasseur s'est transformé sous la direction de Meyerbeer.

Les comédiens se forment avec les leçons de l'auteur; les chanteurs sous la direction du compositeur (l'auteur fera son chanteur); le savoir, le goût et l'intérêt du compositeur vous répondront de la valeur de l'exécutant. Mais où est-il cet auteur qui deviendra souverain maître de chant de l'Opéra?

Si glorieuse qu'elle ait été, cette gran scène de l'Opéra mourra si l'on n'en renouvelle pas les éléments, c'est-a-dire les oeuvres et les chanteurs: l'Opéra italien est bien mort, et pourtant quel répertoire et quels interprêtes n'at-il pas eus!...

Il serait *pourtant temps*, de se mettre en quête et de faire proclamer aux quatre coins du monde, par la voix des hérauts de l'Opéra, que notre Académie républicaine de musique demande des compositeurs; qu'ils viennent, come sont venus par le passé Spontini, Rossini, Meyerbeer, Donizzetti, Verdi; qu'ils se pressent, sans cela nous allons mourir d'inanition.»

Così M. Savigny critico teatrale di Parigi, che dal giusto rimpianto dei sommi italiani ristauratori anche del canto nazionale francese, precipita alla disperata sentenza che la *italiana opera è morta*!... Peggio per lui! Se può mai valere quel grido più che non abbia meritato quello che facea dell'Italia *la terra dei morti*! e più che non sia stato veridico il famoso *Jamais*! a Roma.

Nelle osservazioni della stampa francese, rispetto al canto attuale di quella nazione, in cui già si comprende per gran parte anche quello delle regioni finitime, giova piuttosto por mente alla rassomiglianza e quasi rinnovazione dei lamenti e della disperazione di Rousseau intorno ai canti e cantori del suo tempo; osservazioni che sembrano in oggi venute a riconfermare le schiette confessioni di quel filosofo, e a suggellare la verità che, pel canto, all'Italia si dovrà sempre ricorrere.

Non fu poi celebre italiano e maestro che a Parigi non fosse invitato. Di tale

concorso di genj in quel centro, fu fatto merito talora allo spirito francese, vantandone o la imparzialità da cui fu detto ch'egli trae la sua forza, o l'elevato ecletismo che accetta e s'appropria quanto è di buono, dovunque venga senza inquietarsi della sua origine, o l'ottimo gusto alla cui sanzione il genio si volle ricorso; altre volte invece s'attribuì quel vanto alla vaghezza di protezione, alla pretesa d'incivilimento, alla boria di possedere tutte le rinomanze, alla leggerezza delle novità; più spesso, quel forastiero concorso fu trovato rispondere all'istinto mutabile della nazione, alla sterilità natia di veri genj, all'aureola della migrazione, alle lusinghe infine del lieto vivere e largo.

Fatto stà che Lulli, Fantoni, Duni, i Rossi, Piccini, Sacchini, Spontini, Cherubini, Donizzetti, Rossini, Carafa, Ricci F., e Verdi, e gli stessi Mozart, e Meyerbeer fecero arrossire secondo alcuni, e secondo altri fecero andar fiera la Francia.

Ultimamente ancora, a quella Accademia delle scienze, il gran premio al Concorso di Francia lo riportava il nostro prete Tomadini, maestro di Cividale (Friuli), di cantici sacri esimio fattore.

Dell'antica scuola poi di bel canto del Mengozzi, tanti altri italiani rinnovarono gli allievi a Parigi, che apprezzò fino a questi giorni un Antonio-Matteo Ottolini Porto, e un Francesco Del Sante, di fresco perduti[63]; i Ronzi, associati ai nomi di riputatissime allieve[64]; il Tempia di Torino, ed il Viannesi. Michele Carafa illustre soldato e compositore per oltre 50 anni istruì le armate di Francia reggendo il Conservatorio musicale militare a Parigi[65]. Muzio milanese e il Dami dirigono ancora quel teatro italiano.

Per molti anni anche Giuseppe Persiani, marito alla celebre cantatrice di questo nome, e compositore di varie opere, insegnò in Francia, e morì a Ternes, in agosto 1869.

Al Conservatorio di Colonia il prefato Marchesi, maestro di canto e di lingua e letteratura italiana, si adoprò attivamente anche cogli scritti e con pratiche regole di sua invenzione a restaurare la buona scuola ai cantanti.

Similmente il dottor Bennati aveva operato a Vienna fin dall'anno 1831, quando dopo l'undecimo Congresso medico tenuto in quella capitale, per cui scrisse, come vedemmo, sull'organo vocale, ivi rimase e fondò una sua

speciale scuola di canto.

Ora a Vienna, la Marchesi moglie al succitato professore, maestra a quell'imperiale Conservatorio, vanta fra le sue allieve le cantatrici di maggior rinomanza, quali la Sass, la Fritz, la Krauss, la Spitzer, la Murska, la Dory, la Leontieff, la Schmerhofsky, all'italiano canto egregiamente riuscite.

Salvi fu l'ultimo della serie de' nostri italiani a quel teatro e a quella Corte (1863).

A Dresda, nella scuola del parmigiano Paer, brillò il veneto Casorti Alessandro, celebre violinista, compositore e maestro, che ancor giovane, da esaltazione di mente spento, ivi nel 1867 ho compianto.

In Russia, dove i più rinomati cigni della maravigliosa scuola napolitana del passato secolo fermarono stanza facendo echeggiare d'insoliti accenti quelle fredde lande, ai tempi appunto che Cimarosa vangelizzava la melodia, e Galuppi v'aggiungea il calore delle veneziane canzoni, fu chiamato a Pietroburgo anche il celebre italiano Sarti, 1784, al governo della imperiale cappella.

E già nel 1788 la sua scuola era tale che fu solennizzata la famosa festa di Okzakow col suo Te Deum cantato da innumerevoli voci di cori russi, ai quali formavano base i colpi dei cannoni di differente calibro tirati a tempo e assegnati ad intervalli dalla corte del castello, sorpassando ogni effetto fino allora ottenuto nella capitale del Nord.

Nella scuola della capitale medesima regolò poi per varj anni il bel canto Federico Ricci; Pietro Repetto fu ultimo maestro di canto a quel Conservatorio; il torinese Mario, dal 39 al 50, vi sparse largamente le sue maniere; Cesare Pugni insegnò fino al 1870 in cui morì; il tenor Calzolari vi diffonde ancora le finitezze della sua arte; il maestro Fenzi le sue composizioni.

Al nuovo Conservatorio imperiale di Mosca fu chiamato nel 1868 il valente artista tenore Giacomo Galvani già allievo del Tadolini di Bologna; il quale se fu stimato in Italia perchè geloso delle dolcezze del nostro canto, ivi ebbe vanto e libertà di fondare la sua scuola delle graziose modulazioni.

A Tiflis insegnò l'arte fino a questi giorni Giuseppe Catani fratello al

rinomato buffo cantante. A Karkoff, Gaetano Grazia. A Odessa il basso comico Lodovico Cammarano, ivi morto nel 1869.

A Tangrog s'avvicendano maestri italiani. Anche in quest'anno, 1872, Fenzi e Antonietti diedero nuove opere a quelle scene.

A Jassy (Moldavia), Francesco Caudella già da molti anni fondò un Conservatorio, e lo diresse fino all'età sua d'anni 87, in cui morì (luglio 1869).

In Dalmazia distinguonsi i maestri Ravasio ed Alberto Visetti.

Svezia e la sua Corte, solo da pochi anni perdettero il bravo veronese maestro Foroni, autore dei Gladiatori, nelle terre Scandinave tutte rinomatissimo.

Celebre altrettanto per la scuola di canto in Danimarca è l'italiano Siboni, vivente a Copenaghem.

Nella nobile terra, sorella di sventure e di glorie all'Ungheria ed all'Italia, e alla quale Misckieviz lasciava morendo i suoi canti immortali, a Versavia, insegnò Achille Bassi, e il tuttora vivente Quattrini.

Il professore dell'Istituto musicale di Cracovia, Stanislao Mirescki, ricorre a Milano onde perfezionar sè medesimo nell'insegnamento, e si fa scolare al Lamperti pel canto; esibendo un nobile esempio che dovrebbero imitare tanti maestri[66].

Pel Conservatorio nazionale di recente fondato nella bella capitale della risorta Ungheria[67] chieggonsi i nostri maestri. Mentre la nob. Albina Burky di Pest, maritata in Benedetti a Milano, continua quivi a studiare e compor canti ad onore del suo paese.

Non cessa nelle Spagne l'eco di Farinelli: un Baldassare Saldoni è al Conservatorio di Madrid, dove voleasi a direttore il Lauro Rossi; e al teatro Luigi Cuzzani.

A Valenza, Venceslao Agretti è ora compianto tenore insegnante e compositore.

Succedonsi gl'italiani maestri al Liceo di Barcellona.

Coppola, l'autor di *Nina pazza per amore*, illustra Lisbona.

Tradizioni d’un bravo maestro Pajago milanese rimangono ancora a Corfù.

Nelle terre dei Turchi, non disgiunte dalle memorie delle terre spagnole, dove anticamente Arabi, Persi ed Indiani, istrutti nel canto, veniano condotti schiavi, e mercè la loro scienza trovavano libertà e ricchezze, cui corrispondevano educando ad un culto quasi ignoto i feroci loro conquistatori, ogni traccia della diversa propaganda, nel passato secolo potea dirsi smarrita, o ridotta almeno alla confusa cacofonia di rumorosi strumenti.

In alcune Moschee soltanto conservansi, come tuttora, quella specie di declamazione accentuata proposta già da Khaldoun, dappoichè il Corano vietò l’uso della musica nella sua lettura, ed i puristi a malincuore tollerarono una larva di canto.

Non trepidavano più sotto alle lor bende le bramose mussulmane ai canti delle celebri Obeideh e Moleijem, che lasciarono impressioni profonde; della Oreib, che superava tutte le cantatrici dell’Hedjaz, conosceva 21500 melodie, e la cui vita fu un mar di avventure; della Dokak, delizia alle corti di Aaron e di Mamoum. Le schiave non possedevano più quei facili maestri, quale fu Jésid-Haura di Medina, tacciato d’aver perduta la sua originalità per aver egli comunicato tutto il suo metodo alle schiave di Madhi (785 era volg.); nè eranvi più gli storici che di esse cantatrici e de’ loro successi si facessero banditori[68].

Le corti non andavano più superbe nè subivano più le influenze dei tradizionali cantori Jbraim, Jshak, Mocharik; come alla famiglia dei Barmecide rimase legata la fama del medinese Mabed-Jakthin; nè andavano più superbe di famosi musicisti quali Selsel (o Schaefen), ed Omer Meidani di Bagdad, detto il maestro delle espressioni dei canti (800).

I guerrieri non avevano più chi loro intonasse gl’inni, come ricordavasi Hind figlia di Otha fra i Coreisciti, e il giovanetto Olimpio de la Serra fra le Moresche schiere nelle Gallie irrompenti[69]. I potenti non aveano più da gettare a larghe mani l’oro per un Sobeir-Jbn-Dahman, od un Kalem[70], nè aveano a fremere, come Maometto satirizzato dal cantore Fertina figlio dell’arabo Katal, al quale sentenziò la morte[71]; e come Al-Mamoum califfo, che per levarsi d’attorno la bella e tremenda voce di Mohammed-Jbonoh-Hares, voleva a questi mozzare la testa[72].

Ma queste non son più che memorie rimaste ai dotti ricercatori di quelle terre, e smarrite a quei popoli, come le loro sabbie portate altrove dai venti.

Non è a dir se poco o nulla rimanga fra le odierne tribù del deserto, di que' memorandi improvvisatori arabi liberamente diversi dai mirabili loro confratelli detti *Mohaddety*, cantori storici, e dai *Mousahher*, o risvegliatori religiosi, che nelle asiatiche e africane terre giravano un tempo.

E nelle regioni Asiatiche occupate dai Turchi, ove si tennero gl'immensi cori di Davide e Salomone, dove Heman figlio di Joal co' suoi quattordici figli cantava al Signore, dove furon maestri Azaph figlio di Barachìa, Ethan figlio di Ben, e Chenanìa; dove gli storici trovarono degni d'essere tramandati i nomi dei cantori: Zacharia, Oziel, Semiramoth, Jahiel, Unni, Eliab, Benaia, Maaséia, Mathithia, Eliphleia, Mikneia, Obed-Edom, Jechiele, Jdithum e figli, e tanti altri; dove anche i Romani scelsero i più periti che cantassero ai loro trionfi; ora che resta?.... pochi romiti stranieri salmodianti in fioco metro attorno una pietra di sepolcro.

Nelle Moschee di Costantinopoli, negli Haarem di Tunisi e del Cairo non rimanevano che pallide tradizioni.

Pei canti religiosi ricorrevasi ancora ai servi persiani, fra quali Aboul Jaafar ebbe la maggior rinomanza.

Per gli altri canti, che si distinguono in *Turchi*, Scharki, e Turkmani, corrispondenti a *popolari*, *eroici*, *erotici liberi*, o *accompagnati*, inventori ed esecutori erano quasi tutti greci di Smirne e Costantinopoli, i quali poteano darsi vanto che uno della loro nazione, nomato Chiveli-Oglu-Zorgaki, avesse avuto l'onore straordinario di cantare innanzi al sultano Mahmoud.

Ma venne la lotta di libertà; seguì la emancipazione della Grecia dall'impero Ottomano; il progresso occidentale fa sentire la sua forza oltre i mari; ed ecco anche nuovi modi e nuovi canti s'impossessano delle regioni abbandonate dall'indigeno genio. Colla civiltà novella, Europa comunica anche i suoi tesori musicali, che lenti dapprima colle missioni, colle istituzioni di carità (Vedi retro pag. 87), coi saltimbanco, si diffondono poi rapidamente e signoreggiano colle scuole e i teatri.

A Costantinopoli, dove nel nostro secolo l'arte si svolse specialmente per l'opera di Giuseppe Donizzetti, fratello al fecondo compositore, innumerevoli

italiani maestri di canto fiorirono. Fra questi, Zanardi, l'arpista veronese, e G. F. Foschini insegnarono lungo tempo e fruttuosamente in Turchia[73].

Vedremo appresso più recenti maestri e cantori in quella capitale, e i nostri nuovi trionfi nel Cairo.

Chè, colla propagazione dello incivilimento, perfin nelle terre più incolte e degenerate, concorrendo anche le scuole e i teatri, s'aumentano da ogni parte alla scuola madre le richieste degli allievi che le fanno più onore.

Io non appunto, come piacque a qualche statistico, il danno delle nuove erezioni di tanti teatri, alla smania eccessiva del divertirsi, ma piuttosto ne accordo il merito all'agitamento imperioso dell'umano progresso, e questo pure riguardo siccome dato di civiltà[74].

Nelle Indie, riguardo alle quali abbiamo notato per le origini del canto, non estraneo all'antica civiltà di que' popoli il culto della musica, la quale riduceasi specialmente alla parte vocale, e quindi la conservazione religiosa dei modi consentiti al proprio linguaggio, il corso inesorabile de' secoli ne avea nonpertanto distrutta quasi ogni traccia[75].

Nemmeno la Persia mandava più êco di quel grido che i suoi cantori aveano spinto, come vedemmo, in Arabia, in Turchia e in Babilonia, la cui storia ricorda perfino il medesimo governatore persiano di quest'ultima, Aunarus, che avvolto in muliebri vestimenta cantava fra i cori delle sue mense.

Gli scopritori penetrati in quelle regioni non trovarono di canto che il monotono lamento d'una oscura decadenza.

Seppero di antichi codici musicali, ma resi rari, e abbandonati. Nè valsero a rianimare quelle spente teorie, le traduzioni e i commenti d'un Mirza-Khan, sotto il patronato di Aazem-Schah, che voltò in persiano i libri: Sangita Ratnakara, *Ragarnava*, *Ragarderpana*, *Sabbavinoda*, e *Darpana*, antichi trattati musicali indiani.

Le Sangita *Damodara* e *Narayana* trovarono custodia perpetua nelle biblioteche della Società scientifica di Bengala e Calcutta. Rarissimi maestri indiani attenevansi ormai a que' libri divenuti di lingua morta.

Hussein-Houly-Khan forse fu l'ultimo a decifrarli in parte, nel suo nuovo trattato del 1830.

Ma le esecuzioni pratiche vocali nell'Indie odierne sono condotte ben diversamente che dalle antiche teorie.

Il carattere primitivo tutto alterato non sarebbe più riconoscibile. Perfino i canti delle ardenti *bayadères* non apparivano ormai che insipide cascanti salmodie[76].

Furonvi non pertanto alcuni meno infelici cantori i cui nomi dal cadere dello scorso secolo ci furono tramandati. Dillosock il più celebrato; la avvenente ed abile Chanam, Chorèe inventore delle arie dette *Toupphas*; Soudaroung, Nour-Khan, Janie, Gholam, Roussoul, Charket, nomadi cantanti, regolati anche da accompagnamenti istrumentali.

Era la estesa importazione europea che dava agli antichi sistemi l'ultimo crollo. Era l'opera dirozzatrice de' Missionarj nell'Indie che fondava nuove norme anche pei canti e le corodie. Nè vi mancarono artisti che della scuola italiana, nomadi o fisse vi piantarono le tende.

A Calcutta si successero maestri e cantori nostrali, ed un Guglielmo Mack, che adesso vi compone ed insegna, è un allievo della scuola napolitana. Anche la Varesi educò al canto gli abitatori di quelle regioni.

Panizza vi sperimentò una sua nuova Opera (1872).

A Simla, vicereale residenza del vasto impero Indiano, è il fiore degli allievi e degli amatori delle nuove musiche, diretti ordinariamente da maestri italiani.

Nell'isola Ceylan, si è stabilita quella Marras, il di cui padre Giacinto Marras, rinomato tenore e maestro compositore, dal settembre 1870 prese a percorrere le principali città indiane iniziandovi il gusto de' classici concerti, già favorito a Madras, a Simla, nel Punjaub e a Magdala dal Vicerè lord Mayo, protettore della musica e dell'arte italiana nell'Indie, cui toccò morire assassinato nel gennajo di quest'anno 1872. Altri governatori accolsero il Marras, e lo invitarono, novello *awelcome*, a ritornare in quelle città, quando restituivasi a Londra dove rappresenta la pura scuola di canto italiano[77].

Un Gasperini insegnò canto a Java, e nelle Filippine.

In China, Ugo Pellico triestino, cantore baritono, fissando or son tre anni stabile dimora ad Hong-Kong, riusciva, mercè la non comune intelligenza e

attività, a iniziarvi una scuola, e una Società corale inglese, dando così all'arte del canto, anche in quelle lontane regioni, lustro maggiore, dopo l'apostolato dei missionarj che a nuovo civilimento non ultimo il religioso canto vi hanno fatto conoscere. Ma il povero Pellico ivi morì ventiottenne (1871).

Nelle Americhe, dove i canti selvaggi commisti talvolta a lontane reminiscenze di modi indo-egizi furono sorpresi primamente dalle canzoni genovesi-spagnole, e dove non tardò ad insediarsi con natural supremazia il canto italiano, sia di stile drammatico che religioso, il nostro secolo diffuse il generale suo progresso e vi compì, dirò quasi, anche per la musica l'assimilamento europeo. Affrettò l'opera il facilitamento delle comunicazioni, e più frequenti i vangelizzatori del canto concorsero. Tanti là trapiantati finirono, ed ivi soltanto rimase la loro memoria.

Un Besanzoni Ferdinando veneziano fu maestro per venticinque anni in America, e giunse appena a morire in patria nel 1868.

Manzocchi Mariano napoletano tenne scuola di canto a New-Jork fino al principio del 1870, in cui morì. Antonio Biagioli bolognese, ivi pure finì d'insegnare a 76 anni dove altro suo compaesano, Giuseppe Sarti, già addetto ai teatri di quella Accademia, rinnovava la scuola, e ritornando in patria per ristorar la salute moriva a 39 anni (ottobre 1871)[78].

A Nuova Orleans fanatizzava col canto Amalia Garcia, quando colta da infelice amore si propinò un narcotico, si pose al pianoforte, e cantando finì (1871).

Il concorso degli italiani nel nuovo mondo, non disgiunto, è vero, dalla vaghezza di cercarvi fortuna, fu anche spinto peraltro da quello spirito di propaganda e dal bisogno quasi di trasfusione dell'arte geniale; per amor della quale potrebbonsi annoverare anche non pochi martiri in quelle ed altre lontane regioni. Basterebbe la sfida alle terribili morìe cagionate dalla febbre gialla fra i nostri artisti, cui tratto tratto s'aggiunsero le persecuzioni gelose agli europei.

Per accennare soltanto ad alcune ultime vittime dell'arte, segno la relazione sola di questi giorni, d'un egregio tenore, Melchiore Vidal, e della Concetta Rubini, periti pel morbo tiranno in Avana, e del giovane maestro Giov.

Panormo assassinato a New-Jork.

Venceslao Fumi è maestro a Buenos-Aires. Luigi Delurie, marito alla Borsi, nel Chili. Da ben tredici anni, Lelmi tenore percorre quelle contrade. Un La Cecilia, già generale, v'impiega la voce baritonale.

Altri italiani in Avana, alla Accademia Ceciliana, ed alla Avanera, dove Lauro Rossi fu maestro e scrittore di sacre melodie; ed altri al Conservatorio imperiale di Rio-Janeiro. Anche alla direzione di questo, veniva chiesto e desiderato il Rossi, che nel Messico, fino al 1843, tanta fama acquistavasi, e di tanti buoni allievi arricchiva quelle regioni, che dicevasi dal popolo, a sommo suo elogio, *bastar quel maestro per cantare anche senza mezzi organici*[79].

Altri italiani in Australia ammaestrarono al bel canto dai teatri e dalle stanze di Melbourne e di Sydney, quali, il Neri, la Tamburini, ed or la Bosisio.

In Inghilterra, dove la istruzione elementare e lo studio dell'arte musicale non furono mai come adesso tanto diffusi, eppur sembra che non possano mai sorgere indigeni compositori forti da togliersi alle viete, continue, avvicendate cantilene, le sole ispirate da quel cielo nebuloso, e quindi avidamente gl'inglesi si volgono agl'italiani canti della vita[80].

A Londra, fra tanti italiani cantori e maestri, Tito Pagliardini riprese la scuola celebrata del Veluti e del Garcia; e fino al 1870 diresse ivi l'insegnamento vocale della r. Accademia il prof. Adolfo Ferrari. Michele Costa è l'anima d'ogni vocale e istrumentale concerto; lo si può dire il padrone del teatro italiano Drury-Lane, dei concerti dell'Albert-Hall, del Palazzo di Cristallo, e di S. James-Hall e lo chiamano a Londra *Conductor maximus*.

Un altro campo di direzione e d'insegnamento rimase pure in Londra assegnato a Giulio Benedict alemanno, ma tale che sacrato tutto alla musica italiana, influenzò ivi a diffonderla e si può ascriverlo tra i maestri eccellenti di bel canto. Per tali meriti, a questo ed al Costa gl'inglesi non furono schivi d'accordare un onore raramente concesso, quello della nobiltà col titolo *Sir*.

Antonio Bottesini veronese, il prodigio dei contrabassi, e compositore di facile vena melodica, sostenne vario tempo in Londra il prestigio del canto buffo italiano coll'opera *Alì-Baba*, altrimenti musicata un giorno da Cherubini; e passò quindi con riconfermate scritture al teatro nuovo vicereale

del Cairo, ove altro italiano Devasini è stabile istruttore dei cori (1872), ed anche un Taddeucci è maestro.

Il maestro Campana ed il Foli diffondono in Londra buona musica italiana da camera; così Tito Mattei, che fa ripetere in ogni stanza il suo romantico canto *Non è ver* — e Pietro Arditi i ballabili a canto, come il suo *Bacio*.

In pari tempo un allievo del m.º L. Ricci, Alberto Randegger, propagò colle composizioni e gl'insegnamenti le apprese maniere; ed il principe Paniatowski, già seguace onorario della scuola italiana, testè balzato dal seggio senatoriale di Francia, s'è reso effettivo maestro di canto fra la inglese aristocrazia.

Nè gl'inglesi, pur tanto gelosi delle cose loro, disdegnano d'accogliere con più o men favore tanti altri italiani maestri, quali, il Piatti di Como; lo Schira[81]; Pinzutti; Benvignani; Gaetano Masini; Luigi Golfieri, che diffondono il nostro canto popolarmente.

Chè, gl'inglesi non si lasciarono sfuggire mai le occasioni che l'arte o la politica loro offerse, e per la loro ospitalità liberale, non fu maestro o cantore italiano da cui non accettassero insegnamento.

Altre scuole straniere invece pretesero desse venirci in ajuto. Queste, e forse le più impotenti al nostro canto, ci proposero il loro, progredito se vuolsi, ma sempre strano, rubello, e alla nostr'anima incomprensibile, ingrato.

Esse vorrebbero dimenticare che un'Affabili ha preceduto Weber a Praga (1810)[82], ed un Gabrieli a Berlino (1790): che in quella capitale boema Luigi Ricci (di cui diremo altrove) fondò scuola e fece allievi ammirati. Giovanni Gordigiani di Modena[83], antico maestro durato fino all'ottobre 1871, mantenne splendidamente l'insegnamento di canto a quel Conservatorio; mentre nella capitale prussiana la influenza operata da Clementi e Spontini non è ancora spenta, e le saporite canzoni del veneziano Buzzola si modulano tuttora a quella Corte[84]. Incancellabili poi le tradizioni lasciate a Vienna d'Austria, tra gli altri italiani, dal Mazzola, dal Sarti, dal Mancini, dal Salieri[85], dal Donizzetti.

Rinnoverebbero il ritornello iniziato dai musurgisti tedeschi al principio del secolo, contro il melodico compositore Felice Maurizio Radicati, torinese, violino alle corti di Torino e di Vienna; cioè: «Le menti italiane atte non

essere a composizioni d’altissimo stile»; sfida peraltro che, rivolta al *Ristauratore del Quartetto italiano*, non osava ancora colpire i nostri grandi inventori di canti, contro i quali si mosse dopo il silenzio di Rossini soltanto.

Fu allora infatti che coll’altera pretesa di avere scosso il convenzionalismo della composizione con Meyerbeer, e d’averlo rotto con Gounod, insinuarono la modesta proposta di sciogliere dal convenzionalismo della esecuzione anche la scuola del nostro canto. Finzione, che vela un’audace arroganza, che cospira a traviarci maggiormente, che tenta a diseredarci perfino delle nostre tradizioni gloriose sempre.

Di queste! che, «sono la base delle arti belle. Se Dio ha posta nel cuore d’alcuno la fiamma del genio artistico, le sole tradizioni possono tirarla fuori all’aperto e mantenerla viva. Se manca la sacra fiamma, dalle opere del passato s’imparerà almeno a fuggire le stranezze, e a cantare se non con *nuove* invenzioni, almeno con *buone*.» (Dall’Ongaro).

Cercar si deve il buon gusto artistico nel passato, non nelle nebbie dell’avvenire.

Che potevano imparar mai da quel maestro che confessa nella prefazione d’uno de’ suoi libri nebulosi:

«Non ebbi mai la fortuna d’esser compreso; nè i critici nè il pubblico ebbero l’intelligenza delle mie opere, nè del mio scopo. Eccettuati pochi amici, nessuno ha simpatizzato col mio sentimento, e ho dovuto riconoscere, dopo molte esperienze, che niente ho da aspettarmi dall’attuale generazione; è solamente per *l’avvenire* che io lavoro.»

La Cappella di Weimar, accreditata scuola della Germania, volle farsi prima erede di questo misterioso avvenire; fece l’incompreso Riccardo Wagner suo oracolo; fissò in lei il centro di attività alle mistiche consultazioni; il punto di partenza de’ suoi proseliti.

Ecco gli *Avveniristi* — che non hanno stima, nè cura dell’arte del canto, delle tessiture e delle possibilità di esecuzione vocale, che scusano il canto con un abuso di declamazione, e che questa accompagnano da una serie d’accordi dissonanti e discordanti, dissonanze non preparate e risolte, sovrapposizioni di tonalità e di segni ritmici...

Ecco il mago, riformatore de’ cantanti; che li vuole — appassionati nelle parti drammatiche, indifferenti al trattamento delle arie, aridi nelle cadenze.

Che vuole il pubblico, accorso bramosamente per sentir cantare, meditante sui varj caratteri, e non inteso al bel linguaggio, alla grata voce dell’esecutore? —

Fremiti, monologhi, astrazioni incomprensibili; se spunta qualche cosa di bello, lo si dice *melodico all’italiana*, e presto sia spento. Gli effetti volgari si fuggano studiatamente.

Bando ai molli riposi che seguono alla voluttà della allegria; bando alle cadenze, alle *toniche* finali; che gl’italiani imparino a tenere il filo drammatico e musicale, lungo, continuo nel labirinto indefinito.

Per la comprensione, concorrino la volontà, la pazienza, le tradizioni, l’imaginazione, la lunga pratica, gli studj indefessi; chè l’arte è *res profunda*!...

Ecco i seguaci: «i Wagneriani hanno lunghi i capegli, scarmigliati molto, la barba lunga, prolissa, incolta, le unghie lunghe ed anche incolte» come i cadaveri viventi del *Vascello Fantasma* uscito dalla strana imaginazione del loro maestro.

Che questa roba produca soavità, e formi la bellezza di canto per gl’italiani?!

Edoardo Scurè, profondo analizzatore di un tal sistema, lo vede come una fantasmagoria, e fa di Wagner, in fin de’ conti, un visionario.

Eberle, direttore dei *Maestri cantori* di Wagner, vi s’immedesima ed impazzisce[86]!

Il pubblico italiano non senta più, e finalmente rifletta! Da quell’abbujato trarrà la luce dell’avvenire; da quelle visioni la riforma; in quelle frementi a melanconiche declamazioni troverà la bellezza del suo canto!

Oh! venga a togliermi il genio di Rossini dall’incubo tremendo.

Venga pur egli, che, a detta de’ pedanti non ne sapea di contrappunto: ei che non ebbe il genio di Janacconi, nè i miracoli di pazienza di Ballabene, Giansetti, Soriano, del contemporaneo Raimondi, pur abili imitatori degli alemanni. Venga egli che era soltanto il *gran colorista degli strumenti umani*.

Venga colla sua prima *Grande Cantata* del 1808, *Il Pianto dell'Armonia*, poi tramutata in scena delle tenebre nel *Nuovo Mosè*, tipo di grande concerto; venga colla ultima sua *Petit Messe* — dove al sentimento religioso di Pergolese, alla castità di Palestrina, egli anima d'un soffio ispiratore potente le vecchie e gelate convenzioni scolastiche del secolo XVI, apparecchia sorgente feconda di nuovo e di bello, raggiungendo effetti insoliti e prepotenti, che commuovono, esaltano, e fanno sclamare: *Ecce Deus*! —

Altro che avvenire! Il passato ha un valor vero e reale; ivi la vera scuola e la delizia del cantante! «È nel passato che lo spirito trova l'introduzione ai forti studj, la materia prima d'ogni scienza e d'ogni bellezza[87].»

S'accordi pure di ammirar nella musica le astruserie, le complicazioni, le stravaganze; ma queste non saranno mai mirabili e possibili al canto. In questo si potrà riconoscere e rispettare l'indole del genio nazionale, se ne soffrirà le durezze, se ne onorerà le scuole; ma non si potrà lodarne le bellezze e permettersene il confronto col canto ad altri donato.

Una brutta fisonomia, se pur caratteristica, sarà sempre brutta, nè regge alla bella.

Lo conobbe Beethoven, e non fece che un solo tentativo; si tenne alle armonie, e restò magnifica la sua musica perchè non ardì corrompere il canto.

Mozart volle essere italiano, n'ebbe la forza, e vi rimase.

Errico Mehul avea mostrato di attingere alle pure fonti italiane la sua eleganza (1790). E Lesner, non meno che Weber, in quelle modificaronsi.

Hérold, solo imitando Rossini avea trovata la sua fama[88].

Meyerbeer, sebbene innovatore e abbastanza sviato dal vero cammino, ha saputo essere grande e ammirabile. Egli non ha voluto slegarsi dalle leggi della melodia; e non l'hanno compreso, o mentono, coloro che vorrebbero riporlo fra i fondatori della pretesa scuola avvenire, da cui lo istesso Wagner lo esclude e seco lui non vuol dividere il regno. Nè fu fondatore, perch'egli Meyerbeer stesso, dopo aver imitato per lungo tempo Rossini, non cessò di chiamare l'amico pesarese, *divino maestro*.

E sebbene, quando a lui venia meno la ispirazione di puro melodista, sapea ricorrere con tanta sublimità ai tesori della sua artistica erudizione, e ne usava

in maniera tanto meno nociva quanto meno imitabile, ei non per questo pretese di farsi profeta e di far schiavo ai suoi modi l'*avvenire*[89].

Se Verdi ultimamente imitò la scuola straniera, lo fece per dimostrare non essere a lui negata la vantata potenza; e fece quanto altri, ma *rimanendo sempre italianissimo*.

E in ciò s'accorda anche il dott. Filippi caldo di Wagner ammiratore.

Finisco infatti con questo anche al mio storico periodo intorno alle scuole depositarie del vero canto sebben decadute, e di quelle per storti fini di ridestata superbia vantatrici di riforma. E come ho fatto nel ricordare il contestato argomento della relazione del canto alla parola, finisco colla risposta di chiaro maestro, a non meno illustre critico e giornalista, zelante difensore delle straniere teorie.

In seguito allo *Strambottolo per la posterità* pubblicato dal maestro Lauro Rossi, essendo direttore del Conservatorio milanese, *della cui pochezza*, diceva il compositore, *se ne può trarre tuttavia utili conseguenze*[90], l'illustre autore del *Domino nero* e dei *Monetarj falsi* veniva tratto a rispondere, anche per le stampe, al consigliere di quel medesimo Istituto ed allora direttore del giornale il *Mondo Artistico*, in questi termini «..... Filippi vede in questo povero *Strambottolo* una parodia ed un'offesa a Wagner ed ai suoi seguaci, mentr'io non m'intesi che mettere le basi d'una conciliazione fra il passato, il presente, e l'avvenire. Filippi va in furia perchè ho detto che la musica dell'avvenire *si fabbrica*.

Sissignore, e lo ripeto, la musica scritta malamente per le voci umane, e su di una traccia sinfonica preventivamente ideata, *si fabbrica* e non si crea dal compositore... Mi si punzecchia anche sta volta chiamando le povere mie cose composizioni *di ritornelli*. Io non intendo menomamente di mettermi in polemica con Filippi, ch'io non sono meno progressista di lui. La differenza sta, secondo me, che Filippi accetta ciecamente ogni innovazione, io invece vorrei che le innovazioni non distruggessero il pregio per cui la musica esiste, cioè *la melodia*[91].»

Quella *melodia* che Rossini difese, per difendere la *scuola italiana*, la *scuola madre*; per difendere la vera fede dai traviamenti del razionalismo; per salvare il vero canto dalla distruzione vandalica dei *riformisti*.

Questi, infatti, colla scomposizione del ritmo, colla violazione delle tonalità e delle naturali progressioni armoniche, col predominio degli strumenti sulle voci, coll'impiego delle voci al legamento delle combinazioni e a servizio della materia, col loro genere *declamato*, ad altro non tendono che alla soppressione della melodia, alla distruzione del canto.

Lamentevole profeta, questo prevedeva Rossini, quando scriveva; «la testa la vincerà sopra il cuore; la scienza prenderà l'arte a rovescio, sotto un diluvio di note, quello che si dice istrumentale sarà la sepoltura delle voci e del sentimento![92].

Provvedimenti e inviti alle Scuole — alle Composizioni — ai Maestri.

Ancora un cenno sui provvedimenti che col risorgimento della italiana Nazione furono proposti, e in parte già sperimentati, al ristauramento anche del bel canto italiano.

Quello studio che gli antichi faceano procedere di pari passo colla letteratura e le altre scienze, che nella primitiva chiesa rimase a lato delle sue dottrine e progredì colla sua acquistata grandezza, quello studio che non solo nelle accademie e ne' templi, ma in ogni umile villaggio accanto ai principj religiosi ed ai primi rudimenti letterarj spontaneamente venia coltivato; onde non v'era ministro che nella sua cura non ne dispensasse come poteva l'insegnamento, e non v'era paese che a decoro almeno della sua chiesetta non avesse teneri cultori, a poco a poco tutelato da leggi, regolato da metodi, compensato da stipendj; divenne parte del primario educamento in Germania, Svizzera, Inghilterra, Svezia, America; ed anche in Italia nel riorganizzamento scolastico non venne dimenticato.

Manifestossi allora purtroppo la maggior difficoltà per la introduzione e sviluppo di tale insegnamento, nel difetto de' maestri, o nelle loro tendenze più inclinate alla scienza della musica, alle lusinghe delle composizioni, di quello che all'arte del canto.

Non mancarono generosi che pensarono subito al raddrizzamento d'una piega dannosa che rende sensuale o interessato un elemento alla libertà ed elevazione dello spirito.

Zelanti maestri, come vedemmo, porsero pratiche norme alla esecuzione de' bei canti di camera e di chiesa.

Valenti scrittori vennero confortando i primi sforzi col valor delle osservazioni e degli esempj, suggerirono mezzi ritenuti più acconci.

La Storia che, come disse Sismondi, «è il deposito della esperienza sociale»,

emancipata dalle censure, aperse liberamente i suoi tesori.

La Scienza porse i suoi lumi alle ricerche dei Governi e degli educatori. Formaronsi speciali Congressi per discuterne gli argomenti, come in quello di Napoli, che fu il *primo musicale italiano* nel 1864.

I Pedagogici non ommisero proposte di pubblici elaborati e temi da svolgere su questo ramo educativo. Municipj elessero Commissioni per istudiare sulle volute riforme[93].

Nobili autorità tutelarono pratiche fondazioni, e ne seguono premurosi il loro incremento.

Parecchie Associazioni all'uopo fondaronsi in Italia, e rivolte ad uno scopo meglio indirizzato delle antiche Scuole, Confraternite, Casini, od Accademie, costituironsi a educazione dello spirito, e a salvamento dello studio che è uno de' più bei nostri vanti.

Non v'ha città ormai che sia priva di qualche bella colleganza di cantori e di filarmonici.

Quella medesima, che dalle private conversazioni delle sue nobili famiglie, nel 1590, diè tanto impulso alla rigenerazione del canto, la bella Firenze nel breve tempo che tenne la sede capitale d'Italia, attese in vero anche a' pregi suoi musicali; quivi fra le altre, la moderna *Società Cherubini*, fondata e diretta dalla zelantissima e valente signora Laussot, che alemanna rese onore al nome del gran fiorentino e al canto italiano, offrì interessantissime udizioni di classico canto corale.

Il canto dell'alta società trova risposta nelle camerate dell'ingenua scolaresca; e già le scuole elementari risuonano delle bianche voci guidate al nuovo insegnamento.

Ed in proposito oggi vien scritto:

Lo sviluppo di tali Scuole da qualche tempo manifestato, spinse altresì alla ricerca del metodo didattico elementare più semplice ed alle menti infantili più acconcio. A ciò provvide con felice invenzione il solerte prof. Varisco, fondatore in Milano d'una scuola di perfezionamento al canto corale, e d'una Orfeonica femminile, per la quale scrisse analoghi esercizj e cantate; e non risparmiando sacrifizi e studj, potè inoltre dopo lunga esperienza, presentare

un nuovo istrumento musicale e un metodo didattico di canto in coro, che raggiunge precisamente lo scopo accennato. Il *Guida-voci* è un'elegante cassetta con una tastiera a due ottave. Il suono è più forte di quello dell'armonium; l'aria vien data da un piccolo mantice messo in movimento da un robinetto laterale, che il maestro fa scorrere colla mano sinistra, mentre colla destra tocca i tasti. Per comodità del docente, avvi un peso a piombo, il quale permette di battere il tempo, mentre l'istrumento somministra la nota di cui abbisogna. Per facilitare all'allievo la conoscenza delle note e degli accidenti musicali; il sullodato maestro ideò dei cartelli scritti in modo da riescire intelligibili anche ad una scolaresca numerosa, la quale senza alcuna difficoltà e fatica, potrà eseguire dopo poco tempo i piccoli solfeggi.

Un'autorità competente in materia, il cav. Lauro Rossi, al cui giudizio imparziale il maestro Varisco sottopose il *guida-voci* e il nuovo metodo, encomiò l'inventore, affermando che per la semplicità e pel poco costo il nuovo istrumento merita d'essere preso in considerazione, e di suggerirne l'uso alle Commissioni degli Asili e ai Presidenti scolastici; il che porterebbe non poco incremento allo sviluppo del canto corale, parte non ultima della moderna educazione, di cui si sentì il bisogno d'arricchire la crescente generazione. (*Mondo Artistico*, Milano, febbr. 1871.)

Nè solo all'educamento del popolo e de' fanciulli per via del canto, si limitò il Varisco colle sue zelanti proposte e co' suoi felici esperimenti, ma estese il suo disegno alla *Istruzione delle scuole militari di canto*, ritenute anche in questo campo, fonte di vantaggi morali, materiali ed artistici; e fin dal principio dell'anno 1870, ne ponea ad effetto una prova in Milano, col 30.º battaglione bersaglieri.

Se infatti, come scrisse il ministro generale Ricotti, «allorchè l'amministrazione, la giustizia, la guerra, la religione in una sol mano sono strette, la storia della milizia è la storia della nazione», quando nella milizia ai precetti dell'arte s'accoppia la civile istituzione, quella per sua parte è atta a concorrere al nesso felice, perocchè li suoi adetti saranno e soldati e concittadini.

La istituzione della nuova scuola dunque divien compimento del sistema educativo del soldato, destinato a tornare più regolato e più culto in seno alla famiglia; egli che in guerra anche a mezzo del canto avrà trovata la scintilla

che accende ed infiamma il cuore dei generosi.

Il prof. B. E. Maineri encomiava gli sforzi efficaci del Varisco, ragionando pubblicamente sulla utilità del canto fra l'armi, e sui pratici esempj dei più strenui guerrieri.

Ed il tenente colonnello d'artiglieria Carlo Mariani, celebre autore di scritti militari, attestò il voto suo perchè la bella prova addivenga generale osservanza nella milizia, la cui missione assume un carattere eminentemente civile, in ragione non solo delle armi, ma degl'obblighi spettanti ai figli di libera terra. Ricordò come di tale istituzione tanto s'onori la Elvezia, che per opera di Haupert la possiede sino dal 1833. Convenne che, per la importanza appunto della ragione numerica, trar si potrebbero grandi masse corali, desiderate sempre nè avute sin oggi in Italia.

Confermò, che se Platone, sommo ammiratore delle militari virtù, consigliava si educasse il soldato alla musica — la quale il rende umano, ne esalta il cuore a sentimenti magnanimi, e lo infiamma alla pugna — giova che i nostri soldati imparino a cantare le forti imprese degli eroi e le generose azioni dei benefattori della umanità; e tornati alle loro famiglie, al villaggio nativo, facciansi propagatori di quelle canzoni, con molto profitto del sentimento nazionale, della sua morale, e dell'educazione del popolo[94].

Gli storici e i filosofi della musica constatarono che da quando le forme sensuali della musica teatrale sostituirono quelle della musica popolare, da camera e da chiesa, la bellissima fra l'arti belle cessò istantaneamente e completamente di concorrere colla sua potente efficacia alla parte educativa dell'uomo. — Perciò, quanto grande fu il bisogno di ristabilire il canto corale sull'antico e glorioso suo seggio, non v'ha chi nol veda; presso i popoli specialmente oltramontani è tenuto in altissimo onore.

Il prof. Giovanni Varisco accarezzò l'idea di fondare nelle principali città d'Italia Scuole normali musicali, le quali fornirebbero alle città minori abili docenti, e così fra non lungo tempo, sulle labbra del nostro popolo risuonerebbero non più canti sibaritici, bensì i solenni accenti ispirati da Dio, dalla Patria, e dalla Famiglia. — A facilitare l'istituzione di tali scuole, si dovrebbero annettere alle normali, letterarie, ecc. sì maschili che femminili. Il corso normale musicale potrebbe durare due anni, per un insegnamento

inferiore, e per uno superiore. Di qui si avrebbero abili insegnanti di canto corale. E tale sarebbe il programma dell'egregio Varisco.

«Perfezionamento nello studio del canto corale. — Studj speciali di accompagnamento. — Conferenze allo scopo di mostrare praticamente il metodo più facile, più breve e in pari tempo più proficuo da tenersi nell'istruzione della musica popolare. — Nozioni di storia e di biografie musicali a partire dall'XI secolo, cioè da Guido monaco di Arezzo, inventore dei monosillabi musicali, giungendo sino ai più celebri musicisti dei nostri tempi. — Nozioni elementari di estetica musicale, che serve d'ampio corredo tanto agli studj musicali che ai letterarj. — Esecuzione di componimenti a diverse parti vocali.» Il nuovo edificio apporterebbe sensibili vantaggi all'arte ed alla civiltà. Gioverebbe a quella, iniziando ad una buona educazione gli eletti, e discoprendo più facilmente i tesori vocali che rimangono ignorati, se non si perdono nelle pratiche oscene de' trivj e delle taverne, mentre alle scene sembrano divenire sempre più rari e più impreziosiscono quelli già manifesti. Concorrerebbe poi a ricondurre il popolo alla semplicità ed alla letizia degli abbandonati costumi, che invidiando guardiamo adesso fra le genti in apparenza più rozze ed in realtà più vergini e più felici.

I rapporti consolari delle regioni più remote dal superbo centro d'Europa ci ridestano all'ammirazione, ed invogliano noi sazj di magnifici canti a sentire l'umile solfeggio delle Scuole scandinave e de' Seminari d'uomini e donne (o scuole normali), che in fra i precetti d'insegnamento hanno il *Cantare Salmi in chiesa ove le facoltà naturali il permettano*[95], e l'inneggiare all'accompagnamento de' funeri, o al ritorno dalle pratiche religiose o dagli esercizj guerreschi per la fede di patria.

Il prof. E. Boucheron, che tiene la sede dei Gabuzj e dei Pellegrini alla metropolitana cappella lombarda, autore dell'accennato *Corso completo* di canto, e che non ha guari dettava un libro intitolato la *Filosofia della Musica*, solerte anch'egli alla civilizzatrice bisogna, lodò per le stampe[96] la proposta del Varisco d'un corso di perfezionamento nel canto per gli allievi ed allieve delle scuole normali; «persuaso che non si ritrarrà alcun pratico vantaggio dall'insegnamento del canto introdotto nelle scuole elementari finchè non venga affidato a persone di provata capacità.»

Egli pensa però che tale progetto non si possa attuare per le scuole suddette,

se non a condizione d’un personale speciale, come è stabilito per la calligrafia, il disegno, e lavori d’ago. Mostra infatti la circostanza delle numerose materie da insegnare in dette scuole; e l’inconveniente per cui gli allievi e le allieve aspiranti al magistero, compiuti gli studj delle principali materie e ottenuta la patente d’idoneità, costretti sarebbero a impiegare altri due anni per abilitarsi nel ramo aggiunto.

«Ammesso invece il sistema dei docenti speciali, cessa il bisogno di prolungare il corso normale: il professore di canto sceglie nel primo anno gli allievi o allieve dotati di migliore disposizione, e su questi rivolge principalmente le sue cure, bastando che gli altri possano coadjuvare i primi; questi docenti speciali poi avranno un particolare interesse a ben istruire le loro classi, per poco si sappia eccitarne l’emulazione nell’atto stesso di sorvegliarne l’operato.»

Ottimo consiglio la cura de’ maestri e delle elementari scuole, più urgente dei trattamenti ai signori de’ conservatorj.

Che vale lo specioso titolo di *professore* ch’oggi ciascun s’arroga?...

Non perdano almeno questo di buono i cultori della musica, che più sensibili alle belle tradizioni dell’arte loro, conservarono l’onorato nome di *Maestri*, e non si umiliarono ancora a confessarsi miseri *professionisti*.

Sì; maestri di camera, maestri di cappella, maestri de’ cori, maestri al cembalo, maestri sulla scena, maestri compositori, maestri di canto. Umili pure, come quelli che insegnano gli elementi della parola, ma che possono forse vantare maggiori glorie de’ professionisti primarj e titolati perfezionisti. Chè, dagli elementi procede la sapienza gli elementi innalzarono tanti uomini grandi, e talvolta essi soli bastarono al genio.

Non si pensi subito alle splendide scene, ai famigerati artisti, ai sommi trionfi. Si pensi alla camera dei Caccini, ai fanciulli del Palestrina, alla popolana di Marcello.

Le stanze ed i chiostri, dove germogliò la scienza, dove le produzioni e gli esercizj del genio ricoverarono in altre persecuzioni di Vandali, e presso ad umili cultori anche in tempi barbari poterono prosperare.

Per la civilizzazione delle masse, ricercansi i maestri elementari delle lettere,

più che i filosofi universitarj. Ed elemento precipuo d'incivilimento è la conoscenza e la pratica del linguaggio del canto; il canto di camera, di chiesa, di coro nelle oneste brigate; il maestro avveduto, paziente, modesto.

I Madrigali, le Ballate, i Mottetti, salvarono la dolcezza de' canti in tempi di ferro; adentellarono i greci rigori ai costumi gentili; fondarono la nuov'arte sublime che dalla camera, dai chiostri e dai prati, passò alle scene liriche ed alle drammatiche.

Quelle cantate per le quali non richiedeansi i maestri di declamazione nè i profondi speculatori, essendo tutto l'anima e la voce di chi le modulava; e tenendosi per cosa secondaria o indifferente l'uno o l'altro accompagnamento, la poesia più o meno forbita, e perfino i medesimi compositori, dei quali, quasi a' nostri ricordi, poco importava anche il nome, in confronto a quello degli esecutori.

Quindi, varietà immensa nei cantori, che tutti colorivano secondo il loro sentire; per modo che in ciascuno il canto era nuovo, originale; e quest'era la libertà feconda e famosa de' grandi artisti dell'andato secolo; mentre adesso tutti s'imitano, ed in onta al genio ed alle disposizioni individuali il più vago linguaggio qual è il canto, resta prescritto dal primo o dal migliore interprete, e diventa quasi uniforme.

Che importa che l'ampiezza de' teatri e la folla delle orchestre non ammettano che gli organi portentosi? V'hanno stanze da rallietare, ed amatori che non si possono escludere.

Nè mancano adesso quegl'aurei anelli di congiunzione, quelle sementi prolifiche d'ottimi frutti. Tengono il posto degli antichi madrigali e delle cantate, tante graziose e semplici composizioni moderne non ingombre di combinazioni fonetiche, nè bisognose di difficili accompagnamenti che sotto i nuovi nomi di *Romanza, Preghiera, Versetto, Mattinata, Serenata, Notturno, Brindisi, Pensiero, Capriccio, Melodia, Stornello*, appassionano soavemente; non sono inutili all'arte, nè dalla scienza e dal diletto devono andar trascurate.

Con esse vediam musicate tutte le forme di verso, e le più care e famigliari parole.

Anche il ritmo appunto dello *stornello*, ritenuto ripugnante alla regolare

melodia, i nostri trovatori seppero impiegare; ed è ventura che anche a quello siansi famigliarizzati, poichè conferisce agevolmente la vaghezza e la novità che si vuole ai nostri canti abbisognare.

Queste belle lezioni dei migliori nostri maestri, saranno gli elementi che apparecchieranno alle grandi arie, alle caballette, ai *rondeau*, gli eletti alle espressioni solenni melodrammatiche.

Le nostre belle dame, prima d'affaticarsi colle scene dello *Stiffelio* e del *Don Carlos*, non modularono la geniale romanza *Il Poveretto*, musicata dall'ancora ignoto compositor di Busseto?

Avrebbe bastato Donizzetti ad arricchire di tali canti le nostre camere. Ma chi possede non cura: e nelle vaste aspirazioni, nel culto esagerato allo spettacolo, tiensi a vile il cantore di camera; e pochi compositori s'erano occupati a questo genere utile e vivo.

Fra i primi e più fedeli che inoltratisi come tutti i maestri nelle vie della creazione musicale con qualche semplice melodia, non disdegnarono poi la vena famigliare di Cimarosa, furono il Vaccaj, il Buzzola, Luigi Sangermano arpinate, ch'è pur l'autore di *Goretta*.

Tenne assai Napoli alle sue facili e ardenti *Canzoni*. (Vedi il *Canzoniere* del Florimo.)

La bella fonte delle romantiche *Barcarole* non è ancora scemata a Venezia. Dopo la ricchezza sparsa dal Buzzola pel mondo, Campana, Tonassi, Tessarin, Malipiero, danno felicissimi saggi.

Non mancano gl'*Idilj* alpigiani e campestri; i *Ricordi* orientali di Nicola de Giosa; gl'*Inni* di patria dell'Olivieri; i *Cantici* sacri degl'ultimi celebri maestri delle cappelle di Venezia e di Napoli, Buzzola, e Sarmiento[97], e dei viventi De Giosa, Tomadini, Tempia[98], Canneti, Terziani, F. M. Albini, Gerol. Barbieri, Pillotti, Sampieri, Cortellazzi, Bernardini da Buti, Giani da Viadana, de' fratelli Cagnoni[99], imitatori degl'ultimi estri lasciati nella *Pétit Messe* da Rossini.

Alle dilavate *Raccolte* dei Marenzio, dei Guasco, dei Capuci, dei Squarcialupi, e d'altri antichi madrigalisti, subentrarono le *Corone*, i *Serti di fiori*, gli *Albo* de' trovatori moderni[100].

Il *Canzoniere* testè pubblicato da Fr. G. Zingarle di Trieste, ad uso de' fanciulli che frequentano le scuole minori, porge a questi modo opportuno e comoda ginnastica agl'organi vocali, educamento di buon gusto e d'affetti, interesse morale e umanitario[101]. Così le Cantate per gli Asili di infanzia d'Enrico Panicali di Fossombrone[102].

Altri canti facili e puri nell'*Albo* De Giosa[103]; altri in quello *popolare* di Giov. Frippo; in quelli *melodici* di L. Gordigiani, e di Filippo Coletti.

A Firenze, il maestro G. Palloni ci diè un nuovo *Album vocale — Pensieri ed Anima* — gentili melodie fra cui il pezzo stupendo: — *Lamento d'una madre: piccolo riccio di capelli biondi* — vero strazio dell'anima. Il Palloni, fido seguace della buona scuola di canto, è per la musica popolare un conservatore di quelle eccellenti tradizioni toscane, delle quali fu legittimo padre il Gordigiani; e successori suoi, il Luzzi e il Mariani.

Ivi pure, Favi pubblicò l'*Iris Florentina*; Vincenzo Capocelatro, *Le Veglie*[104]; Hackensöllner, *Le Memorie d'una cantatrice* (Marianna Barbieri-Nini).

A Roma, appena libera, lo Sgambati donò un *Albo vocale*, pel cui accompagnamento, peraltro, trovato oscuro e difficile, s'ebbe da' critici il ricordo che gli stessi Schumann e Schubert scrivendo per camera rendevano semplici e piane le lor cantilene violentando l'istinto. Quivi nella capitale, con egual titolo, L. Militotti diede più schiette paesane reminiscenze.

Abbiamo quindi le *Romanze* del Fabiani e del Sangermano, dello Stanzieri che si fan largo a Parigi e a Londra come ogni cosa italiana che piace. Abbiamo le *Napoletane* di Luigi Mazzone, di Sessa, di Graziani, di Montenegro da Barletta, di Antonio Coppola da Catania.

In tanta fioritura di giardino melodico, perchè adunque fantasticare colla pretesa di genj, e sudare colle imprese de' sapienti attorno le *meditazioni* e i *labirinti* stranieri, nelle chiese, ne' teatri, e perfin nei nostri privati e geniali ritrovi? — Prendiamo intanto a scuola nostra e a diletto quello che subito e facile piace e s'apprende, come il puro concetto d'un libro educativo, il cui pregio è la chiarezza.

Che se il sapiente Schumann, il David alemanno, ne' suoi precetti musicali, parlò talvolta a dispregio di cotesta musica facile d'indole veramente italiana,

ebbe a smentirsi quasi nel periodo istesso dell’argomento suo, aggiungendo:

«Ascolta attentamente tutti i canti popolari, son dessi una miniera delle più belle melodie che ti aprono gli occhi intorno al carattere delle diverse nazioni.» Onde la *Liedertafel* famosa (tavola delle canzoni), in cui Zeller dipinse il suo popolo. Nè diversamente si informa il bellissimo libro *A travers Chants*, d’Ettore Berlioz: ed accenno soltanto il *Canzoniere* Lisinski a fedele fotografia della sua Polonia.

Badiamo che non s’avveri il dubbio di Delécluz, critico di molti studj e di squisito gusto, amantissimo della musica italiana e che la difese più volte dagli assalti del Conservatorio parigino, il quale in uno dei suoi ultimi articoli lamentò il decadimento nostro, vaticinandone quasi la diseredazione, colle dure e pur vere parole: «Gl’italiani de’ giorni nostri fanno dell’arte musicale quel medesimo governo che de’ poderi gli affittajuoli di mala fede, quando è per scadere il termine di locazione: diboscano, recidono, portano via il meglio e il più che possono, sfruttano e smungono il terreno, cessano dai buoni modi di coltura e mandano ogni cosa in rovina.»

Abbiamo il bene che ci ha dato Iddio, nostro, libero, *campato nello spazio interamente*; come Gioberti seguendo quanti furono scrittori d’estetica, considerò la prima e regina delle arti belle, che non si lascia stringere da regole e formule nella sua essenza, che non ha nella natura fisica nè tipi, nè forme, nè misure a cui tenersi e riferirsi; che fugge dalla imitazione e da servitù, destando in altri vaghezza ed eccitamento; e cercheremo nuovi miti, deità inanimate, ordini barbari, novità straniere?..

«Con consiglio che mai si giungerebbe dire compiutamente quanto e come improvvido, noi abbiamo ristretta l’esistenza della musica al melodramma — ebbe a dire non ha guari il Biaggi; — ed ora postergate le secolari e gloriose nostre tradizioni, posti in canzone i nostri grandi capolavori, compatiti i nostri grandi compositori, andiam cercando le teoriche del melodramma in Germania, e a quelle ci attacchiamo di preferenza che più sono avverse all’indole dell’arte nostra, al nostro gusto, alle nostre naturali attitudini. E intanto ecco che in Italia, nel paese cioè della melodia e del canto, ha vita lunga e fortunatissima, la *Marta*, opera certo pregevole, ma la cui esistenza appena si sarebbe avvertita fra noi quando scrivevano il Donizzetti, il Mercadante, il Pacini. Ed ecco che si mette sugli altari il *Faust*, opera

pregievolissima anch’essa e degna di studio per più di un rispetto, ma che tolta a modello, non potrà riuscire ad altro che a impicciolire e ingrettire l’arte nostra, portandola dal discorso magniloquente alle piccole frasi e ai giuochi di parole, dalle linee grandi ed ardite de’ frescanti, alla minuta e paziente punteggiatura de’ miniatori[105].»

Conchiudo in proposito con la felice espressione del celebre costruttore d’organi vicentino G. B. De Lorenzi: «Studiamo i classici d’ogni nazione e poi scriviamo italiano[106].»

E col nostro istinto italiano diamoci pure al facile nostro canto. — È il *cantar gentil d’Ausonia onore e vanto* —; non l’arruffato, il tetro, nè il cantar spietato.

Cantiamo adunque nelle nostre stanze, e sentiremo meno apatìa nei teatri.

Cantiamo nelle scuole popolari, e avremo dalla natura quello che l’arte ci lascia desiderare.

Fu detto che in Italia siam tutti artisti; e siamo dunque tutti anche cantori. E come artisti e cantori non deve muoverci a sprezzo l’umile scuola, nè il rozzo porgere di qualche insegnante, o il distratto vezzo di imperiti scolari. Chi non sa quai tesori possano ivi scoprirsi! Chi non sa, che alcune note al di sopra di que’ cori non ci rivelino una Catalani o un Duprez!

«*Ecco le speranze della Francia*,» ripetea sovente il bravo Alessandro Choron, presentando i poveri allievi della sua scuola elementare che andava raccogliendo nei villaggi, e lungo le strade più miserabili di Parigi.

E la scuola di Choron e di Ramier, che fu una delle più rimarcabili istituzioni secondarie che fossero state introdotte nel 1816 dalla munificenza della Ristorazione, nel breve periodo di sua esistenza, perocchè disparve nel 1830 col governo che l’avea creata, era giunta ad incendiare d’invidia il superbo Conservatorio che rimaneva lì, come sterile monolite accanto il campicello ubertoso, umiliato dai frutti straordinarj generati sì presto a gloria della Francia nell’arte del canto che nel primario istituto parea quasi spenta.

Eppur notavasi Hèrold come una celebrità, *premier chef du chant* alla Reale Accademia.

La umile scuola elementare, malgrado la sua breve esperienza ebbe gran parte

col movimento musicale di quell’epoca, ed influì sommamente alla propagazione dei veri principj dell’arte.

E quivi pure non era estraneo l’elemento italiano; chè il metodo che si professava alla scuola di Choron era poi quello del Mengozzi, dal quale maestro era sorto il più ammirabile cantante francese che sia mai stato il Garat. Fu detto dallo Scudo che, il gusto squisito e lo stile pieno di passione drammatica e di grazia di questo celebre allievo del Mengozzi, era un composto della bella dicitura francese e della vocalizzazione italiana. L’arte e il colorito del suo canto non avean nulla a che fare col cosiddetto *urlo francese* del Nourrit padre, del Dèrivis, e di Madama Branchu, già colossi dell’Opèra. Non da questi, ma dall’umile focolare de’ buoni studj, vennero Levasseur, Adolfo Nourrit figlio, e la Damoreau, della nuova scuola francese.

Ma il direttore Choron e il docente Ramier erano veri maestri di canto.

Il primo, senza tanto apparecchio di diplomi, ma tratto da una potente inclinazione, s’era dato benchè tardi allo studio della musica sotto i consigli dell’ab. Roze, quando avea potuto superare l’opposizione dei parenti, a venticinque anni; nè giunse a farsi compositore. Ma era dotato d’una squisita sensibilità, d’un profondo sentimento del vero; s’era ornato di buona erudizione, e d’una seria conoscenza della storia dell’arte; e s’avea fatto un colpo d’occhio di penetrazione veramente profetica. A Duprez fanciullo, dalla voce debole e incerta, Choron diceva: *Tu sarai il primo cantor del tuo tempo*.

Per la sua delicata e sensibile organizzazione e pegli studj in cui s’era specialmente intrattenuto, egli avea una predilezione quasi esclusiva all’antica scuola italiana. Iniziava a que’ principj i suoi allievi, alla pratica de’ grandi maestri, segnatamente Scarlatti, Pergolese, Porpora, de’ quali facea a loro cantare le limpide melodie, sprovviste d’ogni futile ornamento, ma ricche d’incomparabile semplicità e bellezza. Là il cantore riconosce le proprie forze, e lotta colle difficoltà tanto più ardue quanto elleno sono tutte del sentimento. E Choron vi ponea l’anima nella sua istruzione; s’abbandonava alle emozioni, e gestiva, cantava, rideva, piangeva, fosse nella solitaria sua stanza o in isplendida adunanza. Amava molto i suoi allievi, dai quali egli era adorato; li sapea entusiasmare, e li dirigeva nella via che conveniva alle loro speciali disposizioni.

Erano i suoi tesori, che nei giorni di riposo e cogli scarsi risparmj, andava cercando nei borghi e nelle ville, penetrando nei collegi e nelle scuole, e coll'arte di padre sapea affezionarseli. Vivea per loro: e quel giorno che gli furono tolti, quando il governo abbandonò la sua scuola, se ne morì di dolore.

Nel numero degli allievi che fecero epoca alla scuola di Choron, quattro specialmente erano i favoriti, messi sempre dinnanzi quando il maestro volea dare un buon saggio di suo insegnamento. Erano: Duprez, che fu il celebre tenore dell'Opèra; Boulanger-Küntze, poi buon professore di canto a Parigi; Vachon, che fuori d'Europa portò i suoi talenti; e il veneziano Scudo, narratore di questa pagina, bozzetto interessante, ch'io reputo il miglior ritratto d'un bravo e modesto maestro, e il pegno d'affetto più nobile e più espressivo del cantore discepolo riconoscente.

«Ciascuno di questi giovani allievi con più o meno disposizione aveva un genere suo particolare, che il maestro sapea discernere e indirizzare.»

A sedici anni, Duprez già possedeva quello stile largo, quel canto spianato che gli valse la sua bella riputazione.

In ragione del talento che questi allievi promettevano, e dell'alto favore di cui essi godevano presso il capo dello stabilimento, li si onorava della qualifica d'*Artisti*.

V'era una festa, un pranzo, una serata; Choron vi si recava accompagnato dai suoi quattro evangelisti.

I giorni di vacanza, quand'egli avea danaro, ciò che non era sempre, veniva a passo di lupo al refettorio, e diceva all'orecchio d'uno di noi: — non v'impinzate tanto... avremo oggi la merendata. — Allora le forchette s'arrestavano, anche innanzi ai bocconi più ghiotti... Madama Choron lo rimproverava... egli partiasi ridendo.

Un giorno giunse alla scuola anelante. Ci fe' chiamare tutti quattro. — V'hanno delle novità, ci disse; il ministro del re è cangiato, v'ha adesso M. de Lauriston, sì mal disposto per noi che, vuol sopprimere la scuola. Ottenni, con fatica, che prima di prendere una tal decisione, egli volesse almeno sentirci. Vi andremo questa sera: coraggio! Ne va dell'avvenir di noi tutti; bisogna cantare ciò che meglio sapete: prima un'aria ciascuno, poscia due *duo*.

Duprez, vien qua figlio mio, tu canterai: *O des amants déité tutélaire!* Tu Boulanger: *Oh que je fus bien inspirée!* Tu, mio gran matto di Vachon: *Di piacer mi balza il cor*. E tu mio bel veneziano: *Non più andrai farfallone amoroso*.... Ah, signor Lauriston, voi volete congedarci, lo vedremo. — E ripetendo le arie, seguiva: — non resisterà, no, no; e i signori del conservatorio ne saran disperati — e rideva, saltava, cantava. — Tutto andrà bene, tutto andrà bene...! Andate a spazzolare i vostri abiti, gli stivali, pulite i vostri bottoni; siate lucenti, raggianti; e sopratutto mangiate poco, mi capite? vi si darà un dito di Medoc per eccitarvi la imaginazione. —

La sera, al palazzo del Ministro, fummo introdotti in un vasto salone... e presentati ad una dozzina di giudici...

M. Panseron si pose al piano per accompagnarci, e con qualche accordo ci diè tempo a respirare fra il terribile battito del nostro cuore.

Un silenzio profondo si fece, e tutti gli sguardi si fissarono su di noi. Dopo alquante battute un mormorio d'approvazione venne a dilatare i nostri petti. La nostra voce vibra e si espande, il nostro stile s'eleva; ci si copre d'applausi. Bene, bravo, ci si dicea d'ogni parte. — Sì, sì, bravo, sublime! ripetea il maestro pieno di lagrime; ricominciate, figli miei, tutto va bene; e sotto voce: *La Francia è salvata!*... —

Quella sera memorabile finì felicemente come avea cominciata... e la scuola fu mantenuta.

Da quella scuola medesima venne Rosa Niva, raccolta d'in sulla strada da Ramier, altro maestro dal carattere e dal fare del tenero Choron di cui era dipendente, imitatore, ed amico. Un *la* magnifico di soprano sortito a caso dalla bocca della fanciulla le avea guadagnato la protezione dell'uomo generoso, dell'appassionato cantore, che prima di coltivar quella voce, prese a dispor l'animo quasi selvaggio della povera abbandonata, e comporne l'esterna figura che lasciava appena un'ombra di qualche interesse, cominciando a prescriverle otto giorni alla purificazion delle mani.

Coll'amore, col rigore, colla costanza della Provvidenza, ridusse quella personcina pulita e graziosa, piegò il suo animo all'ordine e alla obbedienza, la lingua alle facili espressioni, il fare alle maniere gentili, sviluppò poi quella voce ai modi più soavi. Giunse a non poterla riguardare senza sentirsi fiero

d’averla così rigenerata; nè potè udire gli altri a lodarla senza scorgere in loro un’invidia che gli aumentava la gloria.

Perfezionò l’opera del suo cuore; e quando se la vide staccare dal nuovo destino che aspettava la giovane cantatrice, Ramier soffrì lo strazio colla rassegnazione paterna. Dagli splendidi palchi de’ suoi trionfi, ella divenuta celebre, riconobbe talvolta nel fondo dell’orchestra l’amoroso maestro che piangeva di tenerezza, e la commozione le toglieva la voce, e gli rispondeva col pianto.

L’allieva di quell’umile scuola era Rosina Stolz; del cui nome altre non meno celebri udimmo ai nostri giorni, e che avremo qui ad accennare.

Sotto le toccanti figure di questi maestri, non vi par di vedere i modesti ritratti degli antichi *Maestri de’ fanciulli*, e di tanti maestri dei villaggi, che dalle piccole scuole e dalle devote cappelle diedero alle storie ed al mondo i più illustri musicisti e cantori?

E queste scuole, non potrebbero giovare ancora, meglio forse che i superbi istituti, secondo le antiche tradizioni d’Italia e coi frutti copiosi dei classici tempi?

Nell’umiltà e nell’amore fecondano i genj.

Dalle minute sementi crescono i più nobili arbusti; colle pianticelle s’infoltano i boschi; la educazione di quelle dev’essere la cura che precede la vaghezza degli artificj e l’opportunità di loro trapiantamento.

Ma alle scuole primarie anche del canto, ai piedestalli di tant’arte, si accorderanno le riforme volute dal progresso medesimo che non permette il loro abbandono, o la lor trascuranza.

Ed anzi tutto, sarà d’uopo ridestare il valor nei maestri, la volontà negli scolari; e negli uni e negl’altri l’amore.

Inutili sarebbero tutte le scuole se disgraziatamente dovesse ripetersi a lungo: *Dove trovare un buon maestro di canto?*... Fatal ricerca, che rese facile un’altra: *Chi vuol sommettersi a un bravo istitutore?*..

«Sì, a che giova tacerlo? *La vera scuola dei canto è in abbandono.*» Mi valgo di alcune belle parole del cantante e maestro Luigi Celentano[107] perchè il

loro lamento sembrami contenere un utile programma alle buone scuole desiderate.

«E moralmente abbandonata; perchè non pochi sono i discenti, nè mancano, per ora, institutori; ma non più, in generale, si apprende e s'insegna *seriamente* l'arte del cantare.

È vana cosa propugnare *a voce* i precetti contenuti nelle prefazioni dei classici metodi, se poi non si ha il coraggio di seguirli nella applicazione, e manca la forza autorevole di farli apprezzare, o se questa forza e quel coraggio s'infrangono in faccia alla corrente che tutti involge e trascina.

Dove sono gli studj *lunghi e severi*, coi quali già ben riconosciuta l'indole della voce, la gola dell'allievo giungeva ad acquistare *sicurezza d'istrumento*?

Dov'è la paziente ricerca della più vera emissione del suono, in cui la *nota tenuta* o *messa di voce*, nell'atto che sceverava e *piantava* il più bel suono, insegnava la tranquilla e profonda *respirazione*, il *sostegno* ed *equilibrio del fiato*, e la *parabola sonora*, base della *mezza voce* e di tutte le innumerabili *gradazioni* del *chiaroscuro*?

Dove sono le progressive esercitazioni d'ogni maniera di *vocalizzi*, onde, insieme all'*impasto di tutti i registri e alla facilità dell'estensione*, si otteneva la morbida *concatenazione* de' suoni e lo *stacco*, la varietà del colorito nell'*unità di metallo*, e il mezzo artistico di tenere sempre esercitata la voce nel suo vero bello, o di svegliarla se per lungo silenzio pareva fioca?

Dov'è quel *complesso di tanti accertamenti* che menano a quella suprema *sicurezza d'intonazione*, che si ride d'ogni tempesta, e che vuol dirsi infallibile, non già quando giunge a sfuggire alla riprensione, ma se *dà pace alle orecchie*?

Dov'è più la fermezza del *metodo*, che nel maestro è certezza di giungere, senza fallo, allo scopo studiando e soccorrendo la *tempra speciale* di ciascuna voce; e in chi apprende è abito costante e radicato di rispettare, nella pratica i *confini dei proprii mezzi*, sì che riescano esercitati, non *consunti* dall'uso?

Dov'è l'antico rigore, l'antica docilità, l'antico coraggio di spendere degli anni per avvicinarsi alla meta, che una più alta e non iscoraggiante coscienza

dell’arte diceva sì lontana, da non potersi toccare?

Il più largo uso del canto *declamato*, nelle sue *forme sillabiche* (trascorso tant’oltre, che oggi l’*interpretazione esecutiva* soverchia la misura dell’arte e l’intenzione degli autori), ha turbato e sconvolto il metodo didascalico.

La vera scuola si travagliava prima a formare l’istrumento per facilità e modulazione, e poi, come a corona dell’insegnamento, perveniva, segnatamente con lo studio del *recitativo*, a forbire la sentita pronunzia cantabile della parola, in che rifulge la *sovraeccellenza* dell’organo canoro. Tutti i *pregi* e i *modi* tutti dell’arte, non erano altrimenti studiati, che nel *suono puro e schietto* della voce, al quale solamente appartengono; e la parola era tenuta, qual è veramente, l’ultima modificazione di esso. Percorrendo ogni maniera di combinazioni di note nei rispettivi registri, perveniva la gola a *maneggiare* tutte le trasformazioni del primitivo suono vocale, serbandone sempre la maggiore bellezza, il più libero corso, e la più variata unità, ch’è ciò che dicesi *modular la voce*. Lo studio, le cure, le ricerche, gli accorgimenti, la pazienza, il disinganno o la gioja, non eran riferibili che al suono e all’istrumento. Quando poi questo suono *timbrato e modulato*, padrone di sè e ricco di belle forme, muoveva finalmente ad abbracciar la *parola*, lo scopo poteva già dirsi ottenuto, poichè degno di accoglierla, era pur così vigoroso, che non vacillava a sostenerla.

La scuola dei *moderni*, all’opposto, ben poco si profonda nel meccanismo dell’istrumento, e nell’organizzazione dei suoni in rispetto ai pregi ed alle difficoltà generali dell’arte. Nè gradazione, nè certezza di metodo, nè flemma di preparare e attendere lontani risultati. Sempre in cerca di nuove e non sicure *scorciatoje*, s’industria piuttosto d’ajutare la buona disposizione dei frettolosi scolari. Con viva e non intermessa preoccupazione d’ingrossare il *corpo* delle voci, dopo un discreto numero di solfeggi, passa rapidamente al sospirato canto con la parola nei *pezzi* delle opere, e, in men che si creda agli *spartiti*. Chi più promette meno s’indugia, e vola a sua fortuna; e più spesso rimane a struggersi al bello dell’arte sol chi per difetto di voce, s’è visto impotente a sposarla. Su gli spartiti si fa una certa *pratica* di musica (se pur non ajuta l’*orecchio*) e si cerca d’acquistare quel che dicono *spolvero*, chè è la maschera dell’arte. Si chiariscono difficoltà elementari a misura che si presentano, *puntando* o troncando a dirittura, le altre a cui si mostra ribelle

l’infantile inesperienza dei candidati della scena.

Accelerati in tal modo i passi, e confusi i criterii, non si coglie nel segno, e torna più facile scambiare i soli *pregi* dell’arte con le immediate rispettive esagerazioni, che sono altrettanti *difetti*. Per avere la *forza* si fa allo *sforzo*; per la *sonorità* al *grido*; per l’*impeto* al *conato*; si vuole il *piano*, e s’ha lo *sfiatato*; bisogna l’*oscillazione*, e si è contenti dello *stridore*, s’evita la *grazia* per non dare nello sguajato. La *respirazione*, in tanto sciupo, divenendo affannosa non abbraccia la *frase* musicale, tradisce il *ritmo*, spezza la *parola*: e le voci, faticando a *disagio*, si spossano nell’atto appunto che si vorrebbe avvezzarle alla teatrale fatica!

Gli scolari impazienti sogliono passare da un maestro all’altro per l’unica ragione di fare più presto. I più brevi son tenuti più bravi.

Di costoro, in sul declivio dell’arte s’è ingrossata la schiera, giacchè non pochi son venuti a prender posto nel campo inseminato e infecondo. Ignari del *meccanismo vocale* (*cioè di quel complesso di norme di esperienza e tradizione imitativa, con le quali, studiando il fatto estrinseco dei suoni, si determina, si regola, e si assicura il maneggio dell’invisibile strumento*), trovano proseliti a cieche e lusinghevoli massime: «che al canto basta la buona voce; che la natura fa da sè; che la bella disposizione fa miracoli, che con gusto e intelligenza si arriva a tutto; che in ogni caso il teatro fa il resto.»

Nè questi inganni parvero nel fatto smentiti quando i nuovi cantanti improvvisati, salite le scene, vi trovarono un repertorio che poteva, fin a un certo segno, mascherare la loro imperizia, e gli applausi del pubblico, che generoso con gli esordienti, si malavezzava alla depravazione dell’arte.

I migliori maestri in ogni centro musicale d’Italia, stimati per pruove d’incontestabile valore, han dovuto accorgersi che, dicendo il vero, si predicava al deserto. Taluni si son tratti fuori del terreno nel fervore della lotta! Han quasi abbandonata l’ambizione di formare allievi al teatro, ch’è sì cara, come sapevano gli antichi, che per lei lasciavano la scena: e si tengono modestamente paghi a far delibare l’arte a chi la coltiva per *diletto*, o forse anche per *affetto*. Ma lo scopo non si raggiunge; perocchè costoro, sebbene non incalzati dallo spettro dell’odierna carriera, restano sempre lontanissimi dalla vera *responsabilità* dell’arte, e da quell’altezza invidiata, cui solo

l’artista, nella febbre continua delle emozioni, pel coraggio instancabile di mille prove rischiose, e per l’alterna vicenda di trionfi e cadute, ha diritto di aspirare. Altri per non restare isolati, e mantenendosi severi a parole, si lasciano rapire nel fatto, più o meno a malincuore dalla bieca corrente; pur non disperando che questa trovi un argine più forte del loro volere.

E intanto quest’arte divenuta, come per incantesimo, la cosa meno disagevole di questo mondo, falsata nella maggioranza delle scuole è parimente tradita pressochè su tutte le scene. Avidi speculatori, per guadagno giornaliero vi adescano giovani poco esperti, i quali perdono voce e speranza, e tosto disillusi, cedono ad altri più illusi il posto di cui niuno s’è reso meritevole. Fatta quasi impossibile una vera *carriera* (che vuol dire progresso di fama e di fortuna), i nostri giovani contemporanei, tranne poche o meritate o fortunate eccezioni, salgono e scendono in balìa del caso e degli intrighi dei mezzani. Acquistando un falso *coraggio*, che non è quello del *sapere* e dell’*esperienza*, allora s’avveggono della distanza che li separa dall’arte, quando a fronte di artisti di più antica e severa disciplina, messi a cantare un *genere*, a cui non è del tutto applicabile la *panacéa* del declamato, affogano nei cantabili, non sorretti da fragoroso strumentale.

Anzi mancando la *sicurezza*, che vien dallo studio, le più belle intenzioni dell’arte sembrano, in faccia al pubblico, piene di pericoli. Si rifugge per ciò dalla *mezza voce*, e da ogni altra finezza e delicatura di modi eleganti (che sono, a un tempo, *squisitezze d’arte e riposi*), e si è costretti ad abbracciare, come più sopportabile e sicura, la fatica *suprema* ed *ignobile* di cacciar fuori a tutta possa la voce. E felice chi arriva alla fine!

Oggi, segnatamente per gli uomini, danno a pensare poche note, scorrenti di seguito su d’una stessa vocale. Dove si può s’infarciscono sillabe a ricovrir note. Nelle stesse chiuse degli *adagi*, ove si soleva aspettare, e gustare qualche acconcio abbellimento vocale, che tuttavia i compositori sogliono lasciare *a piacere*, si ricorre all’arido ripiego di rimartellare le parole, già ripetute abbastanza nella melodia. Chi concerta la musica propria o l’altrui, si fa più ardito ogni dì a *sfollare* gli agglomeramenti di note, come più e più van divenendo ineseguibili. E si avverte la caratteristica differenza tra i più antichi e più recenti cantanti, che quelli sorvolavano il passaggio astruso sdrucciolando su la parola e abbandonandosi al vocalizzo; e questi, sol

calcando la sillaba, giungono a schermirsi dalle scabrose intonazioni.

I più accorti badano anche a cangiar la parola, per incontrar su la nota di *pericolo*, o *d'effetto*, la *vocale* meno sfavorevole alla propria voce. Accorgimento *naturale* nei cantanti moderni conforme alle ultime delicate esperienze dell'Aesticau sul *fenomeno del suono*, le quali dimostrano come — per ciascuna vocale vi ha sulla scala musicale delle note privilegiate che danno al suono il suo colore specifico e il suo pieno valore; e per trarre il miglior partito dall'istrumento della voce non si dovrebbe cantare su d'una data vocale che certe note soltanto. — Ma così le *recenti* indagini scientifiche e l'istinto pratico *odierno* mettono sempre più in luce la superiorità e la grandezza dell'*antica* scuola italiana, che invece di temprare i suoni nelle *vocali*, sapeva trovare nella voce, e *vi piantava e radicava* quella conciliante e studiata *unità di suono*, che tutte le abbraccia e fa intendere, senza cangiar l'*appoggio* per ciascheduna.»

Ecco riassunte da questo egregio conoscitore alcune osservazioni da noi in precedenza annotate, altre da migliori pratici e studiosi desunte[108]; ecco le prove, come diè a divedere il Mazzucato, di mancanza di scienza nei pretesi maestri, e di voglia negli scolari di tutt'altro che scienza.

Ecco le cause, per le quali, anche a mio vedere, mentre i Conservatorj fioriscono per la composizione, in cui indispensabilmente si studia, si spopolano nelle scuole di canto, a segno di tenerle e fuggirle come nocive.

Ammessa qualche modificazione nei severi quanto schietti giudizj del Celentano, e inteso per bene il lungo e accurato studio, non in base al sistema, ma alla conoscenza del macchinismo e alla azione dell'organo vocale, ed alle variabili condizioni da educare, sembrami che da quel riassunto potrebbonsi ricavare i precetti migliori alla interpretazione de' metodi, alla savia loro applicazione, e per conseguenza alla formazione delle voci da teatro o da camera atte al mantenimento ed al progresso dell'arte, al diletto perenne in un colla istruzione degli uditori, precetti valevoli al cantante ed alla sua fama.

CONTINUAZIONE DELLA PARTE NUOVA

IV.

Secolo XIX. — Ritorno ai Compositori. — Sublimità dello sviluppo melodico italiano. — Genio. — Imitatori. — Progressi delle altre Nazioni. — Maestri contemporanei. — Rinnovazione degli attentati ultramontani. — Falsi e veri profeti.

Raccogliamoci un istante prima d'accedere al massimo monumento: gettiamo ancora uno sguardo sul cumulo e sulla varietà di memorie che si offersero lungo il cammino di secoli.

A tutto il 18.º, una sola influenza vedemmo prevalere su tutte le influenze di stili, di scuole, e di paesi. Dalle monodie di Tepandro, ai corodiaci madrigali; dalle cantate di Carissimi, al *Don Giovanni*, la melodia ha dominata la musica; la iniziativa fu sempre del sentimento; prevalse lo *spiritualismo* del bel genio italiano: l'arte, tutta emanazione del cuore, non divideva ancora l'impero colla forza del lavoro.

I prodigi di questo mirabile ausiliare vidersi nel nostro secolo; dall'epoca appunto in cui segnando una linea demarcativa in queste memorie, abbiamo sospeso il procedimento storico della serie interminabile dei trovatori ed esecutori del canto: quando, cioè, parea che Mozart avesse rapita la scintilla famosa dal fedele antico tempio, il canto e la passione degli italiani, per

conciliarla, veramente con alto pensiero, agli artificj fantastici oltramontani.

Ma la nuova Triade della nostra fede manifestossi colla sua onnipotenza e col suo splendore: venne a redimere e ad assicurare il suo regno.

In questa manifestazione sta la *nuova legge* dell'arte del canto inventivo, che si collega mirabilmente alla antica tradizione, al *testamento* che nel secolo 18.º avea compimento, ed in cui una plejade di profeti e di precursori avea vaticinata e bandita la prossima êra della rigenerazione.

Per quella guisa che Dante pria d'innoltrarsi negli eterni regni, si soffermava a riguardare le magnanime ombre de' veggenti raccolte nella tranquilla valle, quasi a ridestarvi la ispirazione, volgiamo pure uno sguardo ancora al nostro limbo glorioso, per procedere più riverenti e commossi e nella fede ravvalorati, fra i contrasti de' reprobi, e i cori eletti dell'altissima gloria.

Concludiamo quanto fu esposto, restringendosi all'ultimo periodo, lo scorso secolo, che fu detto l'età d'oro della musica.

— Aperto da Carissimi e chiuso da Mozart, vide nascere un numero considerevole di grandi compositori che svilupparono e fecondarono tutte le forme dell'arte.

La scuola napolitana, illustrata dallo Scarlatti suo fondatore e da suoi allievi, Feo, Durante, Porpora, e successori Pergolese, Jomelli, Piccini, Sacchini, Trajetta, Majo, Clementi, Guglielmi, Cimarosa, Paisiello, coro di cantori immortali, creò l'opera seria.

Venezia, che fu detta il sorriso del mondo, e la cui scuola fondata dai Gabrieli conta ne' suoi fasti, Monteverde, Croce, Legrenzi, Lotti, Marcello, Zarlino, Carissimi e Galuppi, diè alla luce l'opera buffa.

Pittoni, Pisari, Casali, Allegri, conservarono a Roma le tradizioni del divino Palestrina, e difesero il grande e vero stile della musica sacra contro la rivoluzione de' tempi.

Cantanti incomparabili sono formati per le cure di Gizzi, Feo e Porpora a Napoli; di Amadori a Roma; di Redi a Firenze; di Peli a Modena; di Bernacchi a Bologna; di Brivio a Milano; di Vallotti, Salieri, nelle Venezie.

I tenori e soprani, Orsini, Senesino, Gizzielo, Manzuoli, Caffarelli, Farinelli,

Babbini, Babbi; la Tesi, la Mingotti, la Faustina, l'Agujari, la Cuzzoni, fanno risuonare l'Europa de' loro sublimi accenti; sono rimpiazzati dai Guadagni, Guarducci, Pacchiarotti, Rauzzini, Raff, Rubinelli, Marchesi, Crescentini, castrati famosi, da Ansani, da David padre; dalle Banti, Mara, Gabrielli, celebri virtuose che furono seguite alla lor volta dall'emula schiera delle Pisaroni, Sontag, Persiani, Colbran, Belloc, Mombelli, Mingotti, Demerich, la Pasta e la Malibran; da Lablach, Garcia, Tamburini, Tacchinardi, Veluti, Duprez e Rubini.

L'istrumento che più d'ogn'altro avvicina la voce umana, e che ne imita meglio la vibrazione toccante, le cambianze infinite, il violino, fu culto da Corelli, dal grande Tartini, da Nardini, Pugnani, Viotti, Radicati, Aliani, che aprirono il campo alle alte scuole ispirate e novatrici, italiana e belga, coi Paganini e Beiriot.

Finalmente da tutti i punti d'Italia levansi maestri e cantori ne' quali la scienza eguaglia la ispirazione; la di cui abilità pratica non soffoca il sentimento, e che projettano un mare di luce inconsumabile sulla nostra nuov'epoca maravigliosa.

Al principio di questo secolo, i grandi maestri italiani, ripetuti in questo riassunto, non erano più, od aveano chiusa la loro carriera. Fra i numerosi e pallidi imitatori che s'erano divise le loro spoglie e riproduceano le loro forme illanguidite, tre compositori più originali si disputavano l'impero: Mayr (o Mayer), Paër, e Generali.

Con questa triade ci siam soffermati nella rivista de' compositori celebri di nuovi canti nella prima parte di queste memorie.

In essa vediamo quasi gli albòri o i prenunzi della triade sublime rigeneratrice che con Rossini, Bellini, e Donizzetti comparve.

Dai canti della *Ginevra di Scozia*, della *Medea*, e della *Rosa bianca e la rosa rossa*, l'italianizzato maestro del bergamasco istituto fece trasparire quell'ingegno facile ed elevato, sensibile e ardente che dovea spiegare l'allievo concittadino.

Il parmigiano Paër, più abile e più variato, annunziava nella *Camilla* un carattere originale, un colorito marcato; parea che sentisse l'echeggio lontano della *Norma*, ma non potesse coglierne le vaghezze.

Il brio e la vivacità del Generali fecero presentire la possibilità di slanci più vasti e più splendidi d'un fortissimo genio.

In mezzo a tali idee, a tanta aspettazione, e ad una certa ricchezza di forme melodiche ed armoniose, comparve Gioacchino Rossini, nel 1812[109], pieno di gioventù e d'audacia, cogliendo tutto che l'opportunità gli offeriva e per tutto ove gli parea conveniente, sapendo ben egli appropriarsene, trasformare, e creare rigenerando.

«Rimarcabile per gli slanci della imaginazione, per l'abbondanza e la freschezza de' motivi cantabili, per la potenza degli accompagnamenti e la novità delle armonie, per la veemenza e limpidità che dà al linguaggio della passione. Genio eminentemente italiano, tutto improntato dello spirito ardente e sensuale della sua epoca, Rossini la rompe violentemente con tutti che l'han preceduto.

Egli sorte dal dieciottesimo secolo come da una valle ombrosa e pacifica, e s'avvanza per l'avvenire colla impazienza d'un dominatore. Lo si direbbe Bonaparte valicante la cima dell'Alpi per conquistare i luminosi piani di Lombardia.»

Quando infatti diede il *Mosè*, egli avea tutto conquistato. Ciò fu confermato dal Fétis medesimo, non troppo tenero certamente pei compositori italiani, allorchè dopo il successo di quello spartito all'Opèra di Parigi, il 26 marzo 1827, scrisse; «Godo del tuo trionfo, o Rossini; egli è ben meritato! I tuoi detrattori e i tuoi invidiosi devono rinunciare ad una lotta ineguale, nella quale non resta nemmeno la speranza d'una ragionevole resistenza.»

Eppur Rossini non era pago di sè interamente; e rifiutò la onorificenza per cui Carlo X allora lo aveva ascritto alla Legion d'Onore, riserbandosi di chiedere questo premio quando se ne sentisse degno; come fece dopo il *Guglielmo Tell*.

Di questo gran Trovatore inutile dire di più.

Come regolatore di voci, nella cui arte fu pure maestro abilissimo, dirò soltanto che, i primi interpreti delle musiche del suo tempo, pel drammatico eccesso, volendo eccitare coll'azione più che colla maestria vocale, simili alle cantatrici di Damasco imprigionate da Dario, incorsi nella condanna del pubblico, egli medesimo informandoli nuovamente a quei canti, li salvò, ed i

fischiati della *Semiramide*, si riprodussero non più spregiati, come le cortigiane che cantavano nella reggia babilonese di cui essi rappresentavano gli antichi avvenimenti, ma come esecutori prototipi di bel canto.

Fu ben delineata la situazione stravagante del primo periodo del nostro secolo colla seguente pagina di *Letteratura musicale*.

— Il movimento filosofico e letterario che scoppiò alla caduta del primo impero, come un grido di libertà, ha cominciato a penetrare anche in Italia verso il 1820. Questo movimento nato dallo spirito d'indipendenza e dal bisogno di rilevare l'ideale della natura umana avvilita dal dispotismo; quest'insieme di strane dottrine, miscuglio di aspirazioni religiose, reminiscenze del passato, tenere e ingenue fantasie che venivano di là de' monti, come un soffio di nordico spiritualismo, ad invadere la rilassata civiltà de' popoli meridionali, suscitarono una scuola di novatori ardenti, fra quali figurano Manzoni e Pellico. Appoggiati al principio che le arti devono essere l'espressione delle varie emozioni e più intime dell'animo, eccitati dalle traduzioni recenti dei capi d'opera di Goethe, di Schiller, dei poemi di Byron, e dei romanzi di Walter Scott, questi uomini distinti si sforzarono d'imprimere alla letteratura del loro paese un carattere più serio, più casto e più logico, di ringiovanire tutte le forme della poesia e della imaginazione.

La musica non tardò punto a seguire l'impulso generale degli spiriti, e fu Bellini che tentò di farle subire questa novella trasformazione. —

Nato a Catania, il 3 novembre 1802, Vincenzo Bellini fece i primi suoi studj musicali al conservatorio di Napoli sotto la direzione di Tritta e poi di Zingarelli. Dopo aver ottenuto un successo d'incoraggiamento al San Carlo per la sua *Bianca e Fernando* (1826), chiamato a Milano, l'anno seguente, compose il *Pirata* per la Pasta e Rubini. Coi canti di quest'opera i nomi dei tre grandi artisti furono assicurati.

Il siculo compositore, felice di tanto successo, si sforzò d'aggrandire il suo stile nella *Norma*, che fu l'ultima creazione della Pasta.

Compose i *Puritani*, facendone eseguire le parti dai quattro celebri virtuosi che facevano nel 1834 la fortuna del teatro Italiano in Parigi, la Grisi, Tamburini, Lablache, e Rubini suo favorito cantante.

Mostrò che il suo genio elegiaco sapea trovare, al bisogno, accenti più

profondi e variati. Sei mesi dopo la prima rappresentazione di quest'opera sublime, morì Bellini, giovane tanto, «come uccello celeste, esalato appena l'ultimo suo lamento.»

— Natura fina e delicata, genio melodico più tenero che forte, più commosso che vario, fugge l'influenza di Rossini, e s'ispira direttamente ai maestri del 18.º secolo. Procede specialmente da Paisiello, di cui ha la soavità, e ne riproduce la melopea piena di languore.

Questa affinità è rimarchevole sopra tutto nella *Sonnambula*, spartito che meglio d'ogni altro esprime la personalità del giovane compositore, e che si direbbe la figlia della *Nina* tutta commossa ancora dal dolore materno.

Musicista di felice istinto, che una affrettata educazione non avea interamente sviluppato, Bellini non trovava soltanto nella emozione del suo cuore le melodie squisite e originali, ma sovente altresì le piccanti armonie, come nel bel quartetto dei *Puritani*.

La sua istrumentazione, debole in generale, non manca talvolta d'una certa energia. Ma il suo carattere è più elegiaco che veramente drammatico. Si distingue per una declamazione sobria, contenuta, in cui circola un'emozione sincera; canti meno splendidi e sviluppati di quei Rossiniani, perchè sono pura emanazione dell'anima, e non sentono d'altro artificio.

Nato in una beata contrada, assuefatto l'orecchio dall'infanzia alle flebili melodie ripetute da secoli fra i pastori della Sicilia; pieno il cuore di quella serena melanconia che, nel paese amato dal sole, ispirano le grandi ombre della sera e l'orizzonte infinito del mare; melanconia di cui si trova qualche espressione in Teocrito, in qualche madrigale di Gesualdo, ma specialmente nei canti di Pergolese e Paisiello, Bellini mesce l'accento nativo del suo genio meridionale alle aspirazioni cupe e fantastiche della letteratura alemanna ed inglese, e ne forma un tutto squisito pieno di grazia e di mistero[110]. —

Il terzo astro che compone il mondo di luce musicale del nostro secolo, spuntò nel 1798, a Bergamo, terra fertile di cantori, dove nasceano David e Rubini del canto impareggiabili sacerdoti.

Era Gaetano Donizzetti, che da umili genitori trasse una grande ricchezza di genio per le arti belle di cui fu cultore appassionatissimo. Cominciò con quella della sesta, e architetto abilissimo, finì sublime compositore.

Parlando di Simone Mayr che gli fu maestro, abbiamo parlato implicitamente della buona scuola che nella stessa sua patria s'ebbe il Donizzetti, perfezionato poscia a Bologna dall'ab. Mattei.

Benchè ancora giovane egli abbia dato saggi ammirati d'ingegno, come fu nel 1818 a Venezia, per la sua prima opera *Enrico di Borgogna*, e successiva di Roma, *Zoraide di Granata*, 1822, si può dire che anch'egli è della generazione dei compositori drammatici che s'impossessarono della scena italiana poi che Rossini avea imposto silenzio al suo genio e gettava sdegnosamente la penna dopo aver scritto *Guglielmo Tell*!

Donizzetti e Bellini allora si disputarono primi la corona cui Rossini abdicava, e gettava lungi da lui come peso importuno: e l'anno 1831 segna un'epoca speciale ne' fasti del Donizzetti, che pose in scena a Milano, colla Pasta, Rubini e Galli, la sua *Anna Bolena*, ottenendo straordinario successo, malgrado la presenza di Bellini e l'entusiasmo ch'egli vi eccitava colla *Sonnambula* interpretata pure da que' celebri artisti.

La falange di sommi cantori vissuti in quel tempo prestossi mirabilmente ad esprimere i concetti d'una mente tanto feconda. La Ungher fu una *Parisina* impareggiabile; la Persiani, Duprez e Coselli ministrarono la prima volta i tesori della *Lucia*.

Fu presunto che lo stile largo e severo del gran tenore Duprez abbia esercitato un'influenza favorevole sulla ispirazione del compositore.

Il capo d'opera di Donizzetti passò subito da Napoli a Parigi, divorato dall'entusiasmo; e lo spirito dell'autore trovò lena di volare da trionfo in trionfo colla *Figlia del Reggimento*, *I Martiri*, *La Favorita*, *La Linda*.

Eppur la fortuna non gli fu tanto amica. Oltre alle ansie in lui sollevate dalle altissime rivalità, il Donizzetti trovò spesso incerti o prevenuti gli uditorj; inesorabili le censure; carnefici gli appaltatori; instabili i cantanti; brevissimo il tempo. Gli mancò Nourrit nei *Martiri* composti per quel tenore, che se ne avea tratte egli medesimo le parole dal *Poliuto* di Corneille.

E Donizzetti, cantante egli pure, e come altrove abbiam veduto, studioso speculatore della voce umana, tenea in sommo grado l'importanza e l'influenza del geniale sacerdozio.

Per non perdere Lablache, improvvisò il *Don Pasquale* in otto giorni; onde si narra che, quando gli si dicea che Rossini ne avea impiegati quindici pel suo *Barbiere*, Donizzetti replicava: «Non mi sorprende, egli è così pigro!» — Durante le prime rappresentazioni delle sue opere, lo si vedeva sovente errare solingo tutta la notte nei luoghi più remoti delle capitali, fuggendo lo spettacolo pieno d'angosce in cui le ispirazioni più intime dell'anima venivano giudicate da esseri ignoti; e si disse che egli fu il primo compositore italiano ch'abbia rifiutato di comparire alle prime rappresentazioni, come si usa da tempo immemorabile.

Fu costretto a precipitare il lavoro d'un colossale spartito, pel quale ei gridava: «il *Don Sebastiano mi uccide*.» Fu sventurato negli affetti di padre e d'amante; egli tanto amabile ed affettuoso. E finalmente fu scosso nella viva e delicata sua organizzazione, che aggiungeva tanta grazia alle singolari qualità dell'artista, e in quella divina facoltà d'immaginazioni tanto feconda.

Essendo a Vienna, maestro della cappella di Corte, diede segni non equivoci d'alienazione mentale. Declinò precipitosamente, e venne a morire nella sua città natale, il 1.º aprile 1848; quando la patria progredita anche pel suo genio nell'arti e nella civiltà, iniziava politicamente la sua riscossa.

Donizzetti lasciava intorno a cento spartiti d'Opera, una farragine di canti separati, cantate, romanze, messe, capricci.

Nell'entrare di sua carriera avea seguite l'orme di Rossini, ma nel procedere avea sviluppate le qualità speciali del suo genio, aggiungendole per così dire all'eredità paterna.

Nè egli avrebbe potuto sfuggire all'influenza che i canti del cigno pesarese doveano esercitare anche sul suo ingegno. In fatti nella storia delle arti belle è facile riscontrare come i genj più vigorosi cominciano ordinariamente imitando i maestri, che già possedono il favore del pubblico o che s'attirano per secreta affinità di natura l'amor degl'allievi.

«La giovinezza è di rado originale — ed ognuno che ha fatto epoca nella storia dello spirito umano, ha dovuto balbettare la lingua della sua nutrice prima di trovar quella della propria anima.»

Abbiamo notato che Mozart ha formato il suo incantevole stile imitando i genj italiani, come Giorgio Benda e i medesimi Bach[111], Haendel, Gluck, ed

Haydn; Beethoven s'è ispirato di Mozart; e Rossini ha depredate per metà le ricchezze di Cimarosa, di Mayr, di Paër e di Generali, confessando egli stesso gli esemplari usati ne' suoi primordj, e rammentando specialmente «quel *Matrimonio secreto* in cui non v'ha pezzo il quale non basti a fare la riputazione d'un compositore.» Coi raggi melodici della scuola italiana, e colle ombre armoniose di quella alemanna, creò il proprio sole, brillando sopra tutti.

Bellini seguì Paisiello. Donizzetti, meno originale, più abile e vigoroso, viene immediatamente dopo a Rossini di cui è il più brillante discepolo; e dappresso alle variate ed eleganti melodie dell'*Otello* e della *Semiramide*, vivranno nella posterità i canti della *Lucìa*, per cui maggior valore acquistarono le belle voci di Duprez, Rubini e Moriani, onde l'êco non è ancora spento, nè cessano i lor successori di rinnovare al mondo la tenerezza di sentimento e le dolci espressioni di lui che ritrasse sè stesso, cantando — *O bell'alma innamorata*! —

Da questa triade sublime rigeneratrice di canti, benchè meno vasti e fecondi generarono nuovi astri pur luminosi: Mercadante, Pacini, Verdi[112].

Ma prima di scendere a questi, mi convien soffermarmi a un'altra scuola che del genio italiano lasciata da tanto tempo in disparte, ai nuovi progressi Rossiniani, generosamente scossi, impresero arditi slanci; e senz'attendere ai mezzi vollero fama ad ogni costo.

La Scuola *germano-gallica*, cui la natura nelle belle espressioni del canto fu tanto matrigna, ma forte della virtù della scienza, tentò con nobile sforzo la propria riabilitazione.

Di tanta impresa un forte nobile carattere si fè iniziatore. Giacomo Meyerbeer, nato a Berlino nel 1794, sortì un ingegno straordinariamente inclinato alla bell'arte di Euterpe, e n'ebbe gli elementi dalla italiana fonte del Clementi, quindi da un allievo del celebre padre Vallotti, già maestro alla cappella di Sant'Antonio di Padova, quale fu l'ab. Vogler di Darmstadt, e quindi dei Weber: e reso profondo nelle leggi positive e nelle grandi teorie del suo paese, venne a sollevare il suo genio fra gli incanti della scuola italiana, presso a un Salieri che l'incuorò alla composizione della sua *Romilda e Costanza* per le scene di Padova, con una Pisaroni che gli rivelò

gli effetti d’una interpretazione perfetta, e coll’ajuto del gran cantor Pacchiarotti, che, vivente ancora, e più che ottuagenario, volle donargli efficaci consigli sulla maniera di scrivere per la voce umana.

Quei conforti che erano stati negati in patria alle sue prime composizioni, Meyerbeer li trovò assieme alla esperienza, nella colta città di Padova, che accolse il giovane tedesco come a lei appartenente pei legami d’una parentela intellettuale.

Nè bastò questo; chè Venezia gli offrì il grande esempio e l’amicizia del Rossini, che allora vi rappresentava il primo suo capo d’opera, *Tancredi*; ed aprì a lui pure i suoi teatri per l’*Emma di Resburgo*, *Margherita d’Anjou*, ed il *Crociato*, elevando il nome dello straniero accanto a quello del pesarese; onorando indistintamente i genj cui è patria il mondo. Da Venezia, nel 1825, si sparse il nome di Meyerbeer in tutta Italia, e d’allora si fissarono in lui tutti gli sguardi d’Europa.

Di qui, la coscienza della sua grande personalità; lo sviluppo dello spirito penetrante, la manifestazione delle idee complicate e profonde, l’anima del filosofo esilarata dalla poesia, l’orecchia intruonata dalle selvaggie e complesse sonorità istrumentali, raffinata alle eleganze della melodia, di qui l’autore del *Roberto*, del *Profeta*, e degli *Ugonotti*.

Ma quest’autore era alemanno d’origine, e dovea dimorare e ricevere affascinanti ovazioni in Parigi, dove Gluck poch’anni prima avea promossa la rivoluzione memorabile nella musica e nel drammatico canto.

Al facile melodico genio d’Italia gravò il positivo e complesso spirito oltramontano; e ne rinnovaron la prova Wagner, Flotow, Gounod, Thomas, Halevy.

Quest’ultimo peraltro, temperò meglio alle fonti italiane lo stile de’ suoi canti. Da padre tedesco israelita, nato a Parigi (1799), a diec’anni già allievo di Cherubini creator di maestri e di cantanti in quel Conservatorio, dimorato a lungo fra le ispirazioni di Roma, dove acquistò il gran premio nel 1819, quivi esercitossi alle gravi espressioni delle salmodie; passato quindi a Napoli, provò l’ingegno in quelle vaghe canzoni di cui il bel clima è fecondo; scrisse italianamente per Vienna il *Marco Curzio*, ed altre opere anche nel genere buffo, secondo lo stile degli studiati italiani maestri; e finì sotto al cielo

prediletto a Nizza, 1862. Dunque esso pur, nuovo Mayr, può ben dirsi frutto alla terra di sua coltura e di suo trapiantamento; e come abbiam veduto di altri celebri stranieri; anche l'autor della *Ebrea* è grande massimamente quando più si discosta dalla oscurità che nemica alla scuola italiana vuol rapirle il suo vanto.

Per la sorte del canto e della bella sua patria, sorsero Mercadante e Pacini dalla classica scuola napoletana, e dalle spontanee fantasie dell'organista di Busseto venne un Verdi. Così dalla Lombardia all'estrema penisola riconfermò il canto nuovamente il suo regno.

La critica straniera, fatta più ardita, trovò allora a dire non essere Giovanni Pacini che un facile imitatore di Rossini, un ingegno non pronunziato.

Saverio Mercadante, nel corso d'una vita rallietata dai canti di *Elisa e Claudio*, della *Vestale*, degli *Orazj e Curiazj*, del *Bravo*, d'*Emma*, *Gabriella*, *Giuramento*, *Normanni*, di cantici sacri resi ormai familiari, e di mille frutti di cui non fu spoglia la sua veneranda vecchiaja, fu vezzo giudicarlo siccome «musicista istruito ed abilissimo, cui peraltro il cielo negò il dono del canto e della originalità.»

A Giuseppe Verdi s'attribuì un'immaginazione più elevata che feconda, ravvisando assai ristretto il cerchio in cui svolge le sue idee, non peraltro sprovviste di certa potenza e splendore, ma non variate e sviluppate dall'arte.

Lo si disse l'uom della formula, la quale confina colla indigenza. Spirito preoccupato dei drammatici effetti, alla realizzazione de' quali spinge al grido le voci, la musica alle sonorità.

Gli si fece l'onor d'assimigliare i suoi canti a rustiche vivande, che abile culinario può talvolta far comparire in mezzo a splendido banchetto per rinfrescare il palato ardente de' convitati[113].

Di queste vivande peraltro son molto avide le genti, e sembrano ben bruciati davvero i palati per tutto il mondo!

Che il carattere della scuola italiana in generale abbia sensibilmente modificato dopo Rossini, e l'influenza della letteratura straniera e delle nuove teorie su l'arte drammatica musicale abbia eccitati i compositori del paese di Cimarosa alla ricerca di violente espressioni nella passione, trascurando forse

le soavi tinte de' sentimenti amabili e delicati, per quelle oscure de' più fieri trasporti, io ne convengo: mi unirò altresì a lamentare l'abuso di far procedere quasi a pari passo il canto della voce umana coll'echeggio de' più volgari strumenti, a scapito della bella scuola, e una certa facilità che sa di negligenza, a danno della elegante varianza.

Ma se il misticismo trovò accesso nella immaginazione serena degl'italiani, lo si deve purtroppo all'andazzo venutoci d'oltremonte, ed alle rivalità suscitate dai pretesi cantori della riforma.

Come i naviganti modificano talvolta a seconda del vento il loro corso, per non restare arrenati, o per trarne partito migliore, così gl'inventori si lasciarono trasportare peccando d'imitazione e di servilismo. Se v'ha censura, questa si dovrebbe rivolgere ai nuovi esempj della vantata riforma, pei quali il carattere melodico si lasciò fuorviare dal naturale suo corso; se v'ha debolezza o decadenza, quest'è soltanto nell'aver ceduto all'altrui imitazione.

Così l'autor della *Niobe*, della *Saffo*, e del *Buondelmonte*, volle esagerarsi per non parere da meno dei declamatori e istrumentalisti complicati che per questi meriti soli pretendevano la palma: mostrò il suo valore, massimamente nell'ultimo suo lavoro, *Don Diego di Mendoza*; ma peccò necessariamente egli pure d'offesa al bel canto, quando confuse le melodie cogl'artificj[114].

L'autor del *Nabuco*, variando di stile in stile, venne al *Don Carlos*, e diede un saggio di saper vincere anche la propria natura per stare a paro dei riformisti; e Verdi, ben più che de' suoi facili canti, pentirsi dovrebbe d'essersi atteggiato all'altrui foggia.

Bene a ragione Verdi potrebbe ripetersi quello che il vecchio Gluck solea dire di sè a coonestazione delle sue secche e sterili composizioni, meglio che a puro omaggio del vero; cioè: «aversi egli sforzato nel comporre ad obliare che era musicista, interdicendosi tutte le bellezze dell'arte sua che non gli sembrassero necessarie alla traduzione fedele della parola, soffocando i belli slanci della imaginazione per soddisfare alle leggi d'una logica da pedanti!»

Ma d'altra parte, il medesimo Verdi ben può vantarsi d'un altro prodigio.

Chiamato ultimamente (1871) dal munificentissimo Ismail Kedivè d'Egitto a comporre una grand'opera per quelle scene nuovamente a imitazione italiana fabbricate, là, su quelle rive, dove in altri tempi i Tolomei raccoglievano a

migliaja gl'indigeni musicisti per celebrare le feste del Nilo[115], e d'onde poscia traevansi a Roma i cantori che meglio corrispondevano allo splendore degli Imperatori e all'allegria de' Circensi, Verdi scrisse l'*Aida*.

L'italiano maestro in tale lavoro, continuando pure lo svincolo dalle convenzioni e dalle formule, e le concessioni alle esigenze dell'arte nuova, tornò agli sfoghi d'una individualità che non può dimenticare. Combinò quindi in maniera stupenda la larghezza della frase che affascina coll'efficacia calorosa del dramma. Aggiunse alle tradizioni del gran canto italiano, la invenzione di quello jeratico-egizio, dalle forme piane e cadenzate, non dissimili dal canto fermo. Mosse un'onda sonora continua or voluttuosa or selvaggia, ora tenera e appassionata, ora scherzosa, ma sempre melodica che s'alterna per tutto il corso dell'opera a seconda delle situazioni del dramma. Fè risorgere il bello fra le macerie dell'antichissima civiltà; onde fu detto che, se Verdi fu il primo onorato di scrivere per l'Egitto, gli Egiziani stessi deggiono essere lusingati che sia stata scritta per loro l'*Aida*, bella ed artistica glorificazione della loro passata grandezza; sublime ricambio d'omaggio fra quella terra da cinquanta secoli sacra, e l'Italia regina in eterno delle muse e del canto[116].

Le ricerche degli effetti e del plauso moderno fuori dalle melodiche tradizioni del canto italiano, vinte anche dai compositori e dai cantori cui pareano impossibili, se turbarono forse il vergine primitivo splendore della melodia e la bella grazia del canto, non poterono fortunatamente rapire quell'intimo accento, quell'innata tenerezza, quella sobrietà più cara delle ricchezze e degli sviluppi, che faranno sempre, come ciò che appartiene alle verità dell'animo, la sola espressione immortale.

Contro il misticismo d'un avvenire oscuro e indefinito, quasi a naturale protesta, dalla terra melodica sursero adunque a moltitudini nuovi banditori di canti, che rinnovano le vibrazioni soavi dell'anima senza opprimerla, o esagitarla.

Il melanconico genio trovò nuovo interprete nel cantor veneziano Giambattista Ferrari, che tratto alla gloria e nei conforti de' valenti maestri, diede alle scene della Fenice, essendo egli trentenne, l'applauditissima *Maria Tudor o d'Inghilterra*; e tradusse poi in meste note le tragiche avventure di *Candiano IV*, e i lamenti degli *Ultimi giorni di Suli*, ispirazioni profonde che

rapirono tutto il giovane autore e non gli lasciarono forze da soppravvivere ad una sconoscente fortuna. Morì a 36 anni, nel 1845.

Amor di patria, quando la credeva redenta, per l'avvenimento di un *papa miracolo*, quale Pietro Giordani avea detto volersi onde fondare in lui le speranze d'Italia, disfogò, nel 1847 dal dolcissimo canto — *Del nuovo anno già l'alba primiera*, — che precorse ed accompagnò i moti delle famose rivoluzioni di quell'epoca per l'estro di Gaetano Mergazzari di Roma, esule illustre che pur giunse a morire nella sua terra rivendicata (1872).

Cantò e scrisse un Michele Carafa di Colobrano, nato a Napoli nel 1787, contemporaneo a Rossini, e interruppe lo studio geniale per pigliare le armi allorchè re Murat promise una patria agl'Italiani; e rimasto da questi abbandonato, ritornò al conforto della musica e nel 1818 scrisse la *Gabriella di Vergy*, e l'ufficiale delle guardie assunse la cattedra e la direzione del Conservatorio musicale militare di Parigi, ove morì nel 27 luglio 1872.

Musica e amore, come a sè diceva, ispirarono il giocoso amatore della bella cantatrice Angiolina Gandolf, che da Napoli a Trieste, da Stambul alla Opèra, fece gioire di ridevole canto; Luigi Ricci, che senza tanti artificj, calcoli, servilità convenzionali, nè forme stentate fu gajo e festevole, fedele sempre alla parola e al soggetto; conoscitore delle voci del canto, preciso nella *sillabazione*, naturale nei *parlanti*, mormoreggiante nel conversare dei *cori*. — Fu chi asserì recisamente essere il Ricci nel terzetto superiore a qual sia compositore, e porse a modello le riunioni vocali di tal fatta quali s'ammirano nelle sue opere buffe: *Scaramuccia*, *Chiara*, *Nuovo Figaro*, *Esposti*, *Chi dura vince*.

E tanto brio del canzoniere teatrale seppe pur temperare sì eccellentemente ne' biblici concetti e colle solenni modulazioni delle religiose salmodie, dove l'immaginosa poesia orientale non trasmoda in moderne lascivie, nè i chiassi profani corrompono l'unzione della preghiera; per cui la *Settimana santa* del Ricci si ritiene classica, ed egli, che seppe torcere il piede dai ginepraj musicati fantasticati oltre monti, fu detto un conservatore all'Italia del nazionale suo canto[117].

Vedemmo in altri genj le espressioni più gravi non disdegnanti l'associamento delle melodiche allegrezze; chè il riso e il pianto si toccano

quaggiù, ed anche il sepolcro non è sprovvisto di fiori.

Vedemmo da un albero egregio rinverdire nuovi germogli: e l'invenzione del Ricci si propagò nel fratello, chiamato più volte a compagno nel lavoro di musicali composizioni (come nel *Crispino*); Federico, ora stanziato a Parigi, e nel terzo, Vincenzo, che portò i dolci canti romanticamente oltre l'oceano[118].

I modi di canto di Luigi eran ritratti dalla infelice Lella Ricci, morta nel 1871.

Vedemmo profeti cantori lasciar memorabili giudizj; e dal Ricci ereditammo colla melodia deliziosa, il bel detto: «Amar la gloria come la patria — nè serva, nè compra — la lode dal popolo, egli n'è il padrone ed il giudice.»

L'amico a Generali, rivale a Zingarelli maestro, collega a Bellini, critico a Verdi, presagì bene di Sinico e d'Apolloni. Questi cantò soavemente l'*Ebreo*, quello i *Moschettieri*.

F. Ricci, A. Cagnoni[119], L. Rossi, De Giosa, De Ferrari[120], Pedrotti, Marchetti, Petrella, brillano innanzi alla schiera eletta alla custodia ed al progresso delle itale tradizioni.

Custodia e progresso che per noi non possono andare disgiunti. Nè v'ha pericolo che questi ed altri compositori lascino negligentato il vasto campo delle nuovissime ricerche, che di ricercatezza e di speculazione sovverchia sono fra noi talvolta appuntati.

Così vediamo anche nella maggior parte d'essi rinnovarsi quello strano e curioso contrasto che i meglio riusciti alle espressioni dei giocosi canti teatrali, parimenti emergono in quelle degli elegiaci e severi de' templi, dov'è più frequente la separazione del melodico canto dalla lirica poesia: argomento in oggi con calore richiamato, ricerca elevata adesso a questione e spinta così da sembrar confinata colla soluzione d'assurdo; mentre, senza tanto clamore, i nostri compositori chiesastici, da gran tempo vi si aggirarono dappresso nel cantar di musica i salmi, dalle liriche ben diversi, e musicando all'uopo con altrettanta spontaneità, e con altri vantaggi chiesti dalla scienza (come retro accennammo a pag. 115), persino il più lirico verso dello *Stornello*.

Nè ci mancarono studiosi che ai conati di rendere appunto più indipendenti fra loro poesia e musica, e di togliere affatto l'antico vezzo delle parole

ripetute, si sperimentarono specialmente; tali fra gli altri V. Pontano m.º d'Orvieto, testè mancato, ed il bar. G. Crescimanno che diè saggi a Torino di musicare alcune scene tragiche dell'Alfieri[121].

Le grandi insegne del dramma serio sono ancora fra noi sostenute gloriosamente da Giuseppe Verdi, proteiforme campione rimasto al primo posto; e lo seguono più prossimi alla elevata meta, l'ispirato cantor della *Jone*, e quello meditato del *Ruy Blas*[122].

Temperati a questo vario sentire, a tanta copia d'esempj, e imitatori del genio italiano, come vedemmo i più grandi compositori stranieri che furono, ora nuovi seguaci s'appresentano.

Tali: Asger Hamerik, danese, che per sole tre voci scrive i canti della *Vendetta*[123]. Melesio Morales dal Messico, cantor d'*Ildegonda*.

D. Emilio Arrieta, felice compositore dell'opera spagnuola *Marina*, a Madrid, dove non scarseggiano tuttora maestri distinti, quali: l'Oudrid, Iose de Goizueta, Eslava ed il suo allievo Zabiaurre.

Oscar-Camps[124] e Agostino Perez, maestri a Saragozza, vi fondarono anche un'Accademia musicale.

Gaula e Obiols a Barcellona.

Guglielmo Mack dal Conservatorio di Napoli, torna a Calcutta per scrivere la nuova *Giovanna Grey*.

Marras nell'Indie, Hopskins, Gottschalk e Balatka, negli Stati Uniti, scrivono a imitazione dei classici.

Albert Giraud porge la prima opera in Algeria.

Carlo Gomez, che in Rio Janeiro sua patria coi successi dell'opera *Guarany*, mosse quell'Imperatore ad onorare solennemente colui che iniziato avea nell'arte musicale il giovane autore brasiliano, Lauro Rossi, allora direttore del milanese Conservatorio[125].

Lajtz, altro allievo di Milano scrive per Zagabria.

Flotow imitatore pur esso di dolci melodie nella *Marta* e nell'*Ombra*.

Thomas Gregorio, erudito maestro del parigino conservatorio nella sua

Mignon (ridotta com'è da *Opera-comica* sotto la cui forma era scritta), elegantemente riesce a cantilene soporifere, a complicati ballabili[126].

Ebbero vena alle nazionali canzoni in Parigi, fra gli altri, C. G. Roussel, che fu maestro fino al 1870 all'Istituto de' Ciechi; Amato Maillart di Moulis, autor della *Sara*; Hervè di facili cantilene fecondo, tutti e tre, che, come Auber loro principe, non sopravissero ai danni estremi della patria nell'ultima guerra fatale.

Altri non oscuri compositori diconsi, Giulio Cohen e Pantaleo Battù. Egualmente nel Belgio, Alessandro De Vigne già maestro a Gand.

Tali, Guglielmo Berlijn in Amsterdam, e Bernardo Molique di Nuremberg, antico direttore alla Corte di Stuttgard.

Raff, svizzero (nato a Lachen 1822), maestro a Wiesbaden, men felice nei canti del *Re Alfredo*, che nelle critiche della *Wagnerfrage*.

Beer, all'idioma francese addatta i canti della sua *Elisabetta d'Ungheria*; come Carlo Loevve ebbe grido di ben comporre per l'Alemagna e la Francia[127].

Hüller tedesco, e Sullivan inglese, scarsi d'idee, s'ingegnano del loro meglio per emergere in Londra. Quivi ricordansi i maestri: Smart e Balfe, di fresco perduto; Ugo Pieson che or diede la *Contarini*; E. Bunnef, ed il sunnominato J. Benedict, ricercatori di canti all'inglese teatro.

Bruk ed Hopffer viventi a Berlino. Frank, del *Musikverein* di Vienna. Wasielewski violinista e maestro alla cappella di Bonn in Prussia. Scholz Bernardo, ed Haus bar. di Bülow, già alla cappella di Monaco, pur distinti alemanni.

Lachner Francesco di Rain, che fu maestro a Vienna, a Manheim, a Monaco, lasciò musicato anch'egli l'*Edipo* di Sofocle, e divise la fama coi fratelli Ignazio e Vincenzo.

Glink fu il principe de' russi maestri; fra quali era specialmente cultore delle melodiche tradizioni il Weyrauck che fu anche rinomato cantore, e quel compositore principe Galitzin che fu assassinato in novembre 1869.

Niels. Wiehelm Gade è il maggiore dei compositori di Danimarca, dove S. A.

Paulli, d’origine italiana, levò in rinomanza la r. cappella di Copenaga; e F. P. E. Hartmann, il suddetto Asger Hamerick, ed E. V. Ramsoë, classicisti, son pur riverenti all’italica scuola.

Tale Brams Giovanni, che in quella dei grandi elegiaci musicali alemanni incrementa vieppiù le ricchezze degli *Oratorj*.

Vatroslay Lisinski, morto nel 1854, faceasi custode del *Canzoniere polacco*: e Moniuszko, morto a Varsavia, 1872, delle *Operette* popolari.

Vedemmo retro, a pag. 85, d’alcuni distinti compositori Ungheresi.

Prock Enrico, viennese, successore al Salvi a quel teatro e alla cappella imperiale, aumentò di duecento *Lieder* il canzoniere alemanno.

Fètis padre fu tale nel Belgio, non parimenti felice nelle *Operette* di cui volea mostrarsi fecondo.

Offemback più grazioso e leggiero nelle cantilene delle *Operette*, che in oggi la politica, sotto color di tutela al classicismo della grande composizione ora in andazzo, proscrisse dai grandi centri, i quali poi fuori dal naturale vanno cercando armonia.

Hervè suo imitatore, non incorse nello strano ostracismo, forse perchè nell’epoca appunto di queste aberazioni governative veniva a morire in Londra (1871).

Più fervido ancora dell’Offemback, il Suppè, nato però in riva all’Adriatico; ma tale che anche allorquando affetta i ritmi tedeschi, ha uno spiccato sapore di melodia italiana.

E parecchi principi delle medesime studiose terre franco-alemanne, quali, il Paniatowski e Giorgio d’Annover, stanno fra i più felici imitatori.

Ma se per assaporare le vere dolcezze, e per diffonderle anche frammiste ad estranei sapori, concorrono tutti, come insegnò Carlo Magno, alla prima fonte; come mai, quella schiera graziosa providenzialmente preposta alla estasi del bello, alla delicatezza del senso, alla ebbrezza del piacere, nell’arte più soave, tiensi quasi esclusivamente nel coro delle servili esecutrici?...

Al linguaggio degli angeli e delle vestali, alla mistica eloquenza dell’anima, alle forme specialmente sacrate alla preghiera, e preferite dall’amore e dal

mistero, attendano anche le donne italiane; memori che le antiche, al dir dell'Ariosto, *hanno fatto mirabil cose nelle sacre muse, e son venute in eccellenza di ciascun'arte ove hanno posto cura*.

Le donne, che dall'amore ricevono la loro coltura, e sen fanno agl'uomini distributrici[128], immagini della natura, madri del dolore da cui le grandi anime e gli alti portenti, e della letizia d'onde il profumo della vita e la ispirazione; rammentino la Femonea, la Saffo, la Debora, antichi genj del classico canto; e le Caccini e le Guidiccioni concorse alla riforma melodica ed alla creazione dell'italo melodramma.

Non lascino il fertile campo a sola cura del loro superbo compagno, contente di sfruttare dalle sue fatiche; come ogni altra scienza in cui vanno rivendicando l'onor della gara, anche nella composizion musicale arrechino la loro geniale ispirazione: e sia salutata con gioja Carolina Ferrari, da Lodi, che nella terra di Cagliari interpreta colle nuove note di suo trovato, le virtù d'*Eleonora d'Alborea* (1871) poeticamente e musicalmente illustrando il più bel tipo di donna italiana del medio evo; ed Orsola Aspri, che nella gran Capitale inneggia ai nuovi destini d'Italia.

Innanzi a tanti apostoli viventi nell'esercizio della bella missione, e più o men fortunati nell'acquisto di chiara fama, m'arresto.

Il giudizio sulla nobile gara è ancora in mano del tempo.

Anche gli acoliti d'un'altra scuola attendono l'avvenire... Scuola e rivalità che non sono nuove; e abbiam veduta predicata quella, e questa ritentata fino dai tempi dei *Ricercari* di Frescobaldi e delle *Fughe* di Bach; di Piccini e Gluck; di Rossini e di Wagner.

Dall'epoca delle semplici composizioni e dei melodrammi cantabili, in cui il teatro lasciava ancora i Cori alle chiese, e le Orchestre alle bande militari, a quella dei colossali spartiti che impiegano truppe di virtuosi e di professori, dal 1600 ai giorni nostri, la composizione progredì tanto da dare al teatro una media di cinquanta opere all'anno.

L'arte continua il suo cammino, or latente, ora palese — scriveva non ha guari il maestro Sessa — la musica è la compagna, il prodotto necessario dello spirito umano solo ed unico fattore d'essa: finchè vi sarà al mondo uno spirito che viva, una mente che si agiti, un cuore che batta e senta vi sarà

musica, e data questa, vi sarà pure l’arte musicale, che è la musica fatta degna del suo facitore, lo spirito umano; arte velata, mezzo incomprensibile (nel che sta appunto la sua attrattiva maggiore e peculiare) vera iride delle arti, ma arte sempre.

«... Questa cammina, buon grado o malgrado i critici; e nel suo cammino ne incontra di tutte sorte: or tira dritto ed eguale, or trasvia, or va troppo in giù, or troppo in su, ora inciampa e cade, ora risorge, ma cammina pur sempre, e nel suo cammino sviluppa necessariamente gli elementi suoi indefiniti, indefinibili, inesauribili.

Oh! io mi rallegro meco stesso, che in Italia, in questa nostra amata Italia, sorgano i giovani compositori dovunque, forniti d’intelligenza e di cuore, di sapere e di sentire, e ci facciano assistere alle prove luminose della loro abilità.

Vi saranno inaccortezze, esuberanze, difetti: ciò è inevitabile; ma che monta? Le disaccortezze giovano a far accorti per un’altra volta, le esuberanze si frenano, i difetti si tolgono. Se è dell’uomo il peccare, meglio il peccare per eccesso che per mancanza, meglio peccar d’ambizione che d’accidia.

Avanti! avanti! Non ci arrestiamo dopo una o due pruove felici o infelici. Avanti! cauti sì, non alla cieca, ma avanti pur sempre. Non dimentichiamo mai canto, melodia, anima, ideale; il canto domini; l’armonia, lo strumentale non servano, ma accompagnino, non superino soffocandolo, il canto.

Facciamo che la musica esprima il *sentimento* del cuore, non il *concetto* della mente; facciamo che dessa resti vaga, indefinita, ch’essa sia spiegata, cementata dalla parola, e non che la parola sia commentata e spiegata dalla musica; non la immiseriamo, non la materializziamo!

Avanti signori Marchetti, Ventura, Miceli, Perelli, Gomez, avanti tutti ch’io non nomino. Siate o non siate genj (il genio è pazienza, assiduità, costanza) avanti! fate, producete, fateci sentire i vostri bei canti a dispetto degli invidiosi e de’ mille ostacoli materiali e morali che s’oppongono all’uscita e riuscita dell’opera d’un giovane maestro sul palcoscenico.

Il pubblico è avido di sentir vibrare corde nuove e non consunte. Il vecchio repertorio facciamo che riposi alquanto: così ci apparirà rinfrescato e più bello a riudirlo dopo un certo tempo, dopo aver udito le cose giovani, fresche,

ridenti di quella bellezza che la gioventù sola può dare. — L'arte, l'Italia, *si aspettano* molto da voi![129]»

Quest'è l'avvenire: *le Speranze*.

Altri aspettano, e sperano dall'*avvenire*: e fanno bene. Essi camminano per altra via, e fuori dalle tradizioni e dalla scuola italiana di tutti i tempi. Essi *redivivono* e *si riformano*: e non v'ha, nè può farsi questione.

La strada è diversa, diverso l'intendimento.

La parola *riforma* pronunciata dai nordici, non può suscitare i meridionali se questi erroneamente non se la appropriano.

Lasciata a loro esclusiva con tutta l'idea che rappresenta, quella parola anzichè sollevare lotta comune, apporta un utile all'arte, un fecondo conciliamento.

Chè definite omai son le due scuole, e vive ciascuna di sua esistenza: nell'antitesi spiegata non rimane altro dubbio; e le demarcate nature non lasciano luogo a processo.

Sarà permesso un confronto od un parallelo: e con quello che ci dà il maestro Oscar Gamps y Soler, chiudo sulle composizioni.

Scuola italiana.	*Scuola gallo-germanica.*
Ispirazione	Calcolo
Genio	Ingegno
Melodia	Armonia
Idealismo	Realismo
Spontaneità Improvvisazione	Studio
Espressione	Effetto
Tradizione	Invocazione
Semplicità	Complicazione
Chiarezza e rotondità di forma	Astrusità e rumore
Ritmo preciso	Ritmo incerto, vacillante, alterato e controvertito.

Modulazione corretta e naturale.	Snaturalizzazione delle leggi naturali della tonalità e della modulazione.
Imitazione soggettiva, vale a dire: ancorchè non tratti di esprimere un determinato sentimento, impiega per l'imitazione oggettiva un idealismo che ingigantisce il ricordo dell'oggetto imitato e lo eleva alla stessa altezza che sa elevare i sentimenti ideali spiritualizzandolo tutto.	Imitazione oggettiva: vale a dire, ancorchè non tratti d'imitare un oggetto materiale determinato, impiega per l'imitazione soggettiva con servilismo, un razionalismo che ricorda assai troppo la nuda realtà dei sentimenti, materializzandolo, umanizzandolo tutto.
Ispirazione	Calcolo
Dolce fusione di voci e stromenti con predominio assoluto della parte vocale.	Labirintico imbroglio della parte strumentale cui soggiacia costantemente la parte vocale.
Bel canto	Melopea
Creazione che estasia l'anima.	Artifizio che ci fa sorprendere e ci fa ammirare.
Calore che si sente e non si può spiegare.	Grandiosità che si spiega e non si sente.
Situazioni sceniche ingrandite dalla musica.	Musica ingrandita dalle situazioni sceniche.

Ma da questa antitesi perfetta potrebbe avvenire un accordo?....

Ecco come conchiude il medesimo esponente:

«Vorrete pure citarmi come trofei della scuola innovatrice gli spartiti di *Marta*, *Faust* e *Hamlet*?

Ebbene, io saluterò con voi e Flotow, e Gounod, e Thomas, e dirò loro: Siate i benvenuti; salve a chi porta nell'arte tanto splendore. — Son questi i riformisti? che leggi trasgredirono dell'antico codice? Non armarono forse le loro lire e non le temprarono ai toni del sentimento, dell'affetto, e non intuonarono forse un'egloga alle passioni del cuore? non sono essi

melodisti?.... i pezzi culminanti e più applauditi non potrebbero ostentare sul loro frontispizio un nome italiano?....

Che se pure i lor canti hanno una strana accentuazione e gli accompagnamenti della lor melodia è originale, sovvenir deve che l'euritmia e la prosodia musicale variano naturalmente a norma delle diverse lingue, dei diversi costumi, climi, epoche....

E in quanto agli accompagnamenti, mentre non si potrebbe incolpare alla scuola italiana la trascuranza dopo il *Guglielmo Tell, Rigoletto, Aroldo, Trovatore, Orazj e Curiazi, Fidanzata Corsa, Don Carlo*; non s'avrebbe ragione di classificare fuori della scuola italiana un'opera che si distingua per la istrumentazione.

Se la natura è incatenata a una legge invariabile, se il nostro cuore non può elevarsi dal limite segnato, se l'anima nostra è immagine di Dio, se il bello deve relazionarsi eternamente col buono, e il male col deforme, se infine lo stolto orgoglio umano deve sempre cadere nella polvere e nell'abbiezione.... l'avvenire che volesse prefissare il calcolo all'ispirazione de' canti — l'effetto al sentimento — il realismo all'idealismo — Wagner a Rossini — dovrebbe davvero rimanere eterno sotto la lapide dell'obblio![130]»

Ma, nessuno, può vantare di dettar leggi sull'avvenire; — soggiunse quasi contemporaneamente il maestro Melchiorre Balbi. —

In ogni secolo la musica ebbe un sovrano potere sul cuore umano; in ogni nazione vanta la sua eterea influenza. L'Itala terra, auspicata da un purissimo cielo, ispira ai suoi prediletti figli, il genio creatore.

Qualunque altra nazione, la quale non possa vantare questo precipuo bene di natura, suggerisce ai figli suoi dedicarsi alla scienza e all'arte, che mercè una ben regolata scuola, vale a ricompensare largamente i prodotti dell'ingegnoso cultore. Se la natura dà il genio, la sapienza dà l'ingegno: ed ogni possibile perfettibilità musicale sta nel loro connubio.

Non dica l'italiano — la *Melodia* è tutto — nè l'oltramontano — il tutto sta nell'*Armonia*: che non vi sarà mai musica senza un equiparato melo-armonico concetto. Così alla rivalità fra melodisti ed armonicisti, subentri una fratellevole mutuità, e questa sola potrà dare, ora e per l'avvenire, l'adempimento di ogni Oraziano precetto, secondo il celebratissimo codice

De arte poetica[131].

Ed in vero, importa tanto che gli eletti nostri ingegni s'affatichino a difendere l'istinto nostro e la sua espressione che è il canto; importa, che tanti giudici si sollevino a pronunziare sulle lotte ridestate in oggi dagli appassionati per l'introduzione in Italia dei capi d'opera Wagneriani, provocando nuova decisione sull'altrui classicismo e sulla nostra naturalezza?! Merita che in tanto progresso, il giornalismo in lunghe pagine agiti ancora la ingrata questione? Che il Biaggi colla finezza di retoriche concessioni, e con ironica eloquenza, accordi agli avversarj — che il largo svolgimento della melodia, e il *canto* che *canta*, e il *personaggio cantante*, offendano la verità drammatica, ed invece la servano meglio il *canto-recitativo*, il *canto-salmodia*, il *personaggio-orchestra*, per tirarli a convenire e conchiudere che, l'egemonìa del dramma non ebbe mai il sopravvento che nei momenti di carestia melodica, e ricadde sempre a un tratto e lasciò campo libero alla musica, non appena uscì fuori una fantasia della tempra di quelle che s'ebbero i nostri grandi maestri, i quali in una di quelle melodiose cabalette, delizia dei nostri primi anni, e disperazione dei compositori stranieri, stringevano come in una rapida sintesi il carattere e gli affetti dominanti nei pezzi d'opera, pensieri così belli, così seducenti, che mandavano raggi da tutte le parti con ben faccetati diamanti....![132].

Merita che il D'Arcais a lieta transazione c'inviti, mostrando possibile che — il canto medesimo possa operare la fusione perfetta tra il dramma e la musica, non con l'opera *suonata*, sperimentata la prima volta in Italia con *Lohengrin* dato a Bologna 1871, ove bastava l'orchestra e sostituiva al canto *l'ode-sinfonica*, ma l'opera *cantata* che pur descrive la drammatica verità colla buona e regolare disposizione della forma e la bellezza del linguaggio che abbisogna di conciliarsi l'orecchio per scendere a padroneggiare il cuore...?[133].

Merita che il medesimo Filippi nella difesa delle straniere teorie ci confessi che — non si tratta d'imporle esclusivamente al nostro paese, di proporle come modello di carattere e di stile ai nostri compositori, nè di farle accettare al pubblico come la sola forma ed espressione possibile dell'arte, ma come lezione al suo progresso e alla fede nel dramma musicale... senza pericolo poi di corromperci, di contaminarci, perchè l'indole, il carattere nostrano, grazie

al cielo, non si smarrisce per tali importazioni; perchè in musica l'imitare e copiare sono infruttiferi, e gl'imitatori passano come meteore fugaci, sia che imitino Wagner, sia che plagino Verdi e Rossini...?[134].

Val la pena che da noi tanto si dica?

È il capo della pretesa scuola riformatrice, il tipo di quel *recitativo sinfonico* che è lo straniero canto, il profeta involontario, trascinato da altri a mostrarsi anche confuso scrittore, ma quello solo a cui spettarebbe veramente di portare e difendere le attitudini naturali sue e de' suoi, risparmiandosi però anch'egli i confronti, è Wagner medesimo, men presuntuoso forse che non lo facciano i suoi partitanti, che ci avverte di tanto.

Dopo aver dichiarato che una egra *tetraggine* esagerava le sue sensazioni, anche quando ricorreva in Italia, dove Goethe s'era lamentato di dover torturare la sua musa poetica coll'idioma tedesco, in paese ove gli pareva che la favella italiana gli avrebbe sollevato il lavoro, si valse della osservazione fatta — che la facoltà caratteristica produttiva di un popolo, è di rintracciarsi più là dove la natura si mostra avara, che là dove si mostra feconda de' suoi doni; — dice: Che se i tedeschi da cent'anni a questa parte, hanno acquistata un'importante influenza sul perfezionamento della musica *a loro trasmessa dagl'italiani*, ciò è spiegabile (a voler considerare da fisiologo tale fatto) principalmente dal fatto ch'*essi mancanti del dono essenzialmente melodico della voce*, hanno dovuto applicarsi con profonda serietà alla parte tonale dell'arte; paragonabili in ciò ai loro riformatori religiosi, i quali appurarono la religione del santo Vangelo abbandonando l'abbagliante splendore delle pompe ecclesiastiche per darsi allo spiritualismo puro dell'anima... Eppure, soggiunge, un anelito secreto ci avverte, che noi tedeschi non possediamo l'intero essere dell'arte; una voce intima ci dice che l'opera d'arte vuole finalmente diventare un fatto completo che appaghi anche il senso, che scuota tutte le fibre dell'uomo, che lo invada come un torrente di gioja... è necessario il connubio del genio d'Italia e quello Germanico[135].

In tal confessione dell'alemanno maestro c'è di più che non occorra per troncar la questione; nè confondere più gli altrui conati, colla potenza riconosciuta del canto.

Potrà essere che un momentaneo torpore del genio melodico, o come disse il

Biaggi, un momento di *carestia melodica*, possa permettere effimeri trionfi alle straniere forme, solite, e che non sono innovazioni; ma non sarà tardo il risveglio del genio italico «alla cui incomparabile feracità, dal rinascimento in poi (escluso se vuolsi il secolo barocco delle *pirouette* e dei *musici*) l'epoca moderna deve tutte le sue arti.»

Ben piuttosto il difetto di bravi e veri cantanti è la breccia fatale, la porta spalancata, alle nuove teorie. «La scuola del Wagner, disse il D'Arcais, farà proseliti anche in Italia, perchè risponde alle tristi condizioni dell'arte nostra. Il Wagner non ha bisogno di cantanti di vaglia. Nelle opere di quella scuola, sono i cantanti, come suol dirsi, *la quinta ruota del carro*. I maestri italiani seguono quella via perchè, presentemente, è la più comoda. Ai nostri tempi la maggior parte dei cantanti non escono dal mediocre, compromettono invece di assicurare il successo d'uno spartito; ne viene necessariamente di conseguenza che i maestri procurano di diminuire la loro importanza; e così poco per volta l'opera in musica cede il campo alla sinfonia descrittiva con accompagnamento di canto.» Regresso fatale dove possedonsi le memorie e le voci più belle del mondo. E fossero poi drammatici questi pseudo-cantanti!

La nullità enciclopedica del maggior numero di questi vieppiù risalta, dove nemmeno il diletto melodico non vale più a trattenere gli spettatori. Allora cercasi di tornare all'antico canto, ma allora manca l'arte di questo, sono impossibili le note dopo l'abbandono delle volate, delle scale, de' vocalizzi, non son più atte le voci paralizzate dal brontolìo e dall'abbajare così detto drammatico.

Il geniale pensatore ed artista, che in tutte le belle discipline perito, prima di dipartirsi da noi, ci die' i sapienti suoi *Ricordi*, Massimo D'Azeglio, in brevi parole, confermando l'asserto degli antichi scrutatori dei misteri musicali, ci lasciò detto: Di tutte le opere dell'uomo, la più maravigliosa ed insieme la sola inesplicabile essere la musica; ma la rivelazione consistere nelle melodie, certune delle quali, sono come una voce, una dolce memoria che si ridesta...[136], di cui l'anima è l'êco (avea detto Victor Cousin) dove il suono acquista nuova possanza, per que' rapporti maravigliosi che fisicamente e moralmente fra l'una e l'altro vi hanno.

Ma come un sistema esclusivo melodico renderebbe monotono il senso, e concorrerebbe ad affievolir l'animo snervandolo delle sue forze, l'armonia

esclusiva, eccitando soverchiamente l’animo e i sensi, finirebbe per l’estremo opposto a renderli spossati, ottusi, macchine *cui l’oracolo più non risponde!*

Scuole corali. — Società. — Cori-masse moderni.

Abbiamo cominciato in queste memorie osservando, fin dagli indizj che i più remoti tempi serbano alla storia, spossato il canto melodico alle armonie dell'arpe e dei cori.

Poeti e divinatori Egizj, Greci, ed Ebrei intuonarono invenzioni e reminiscenze cui risposero popoli, guerrieri e leviti con immenso concerto; come alla prima stella innumerevoli astri fanno corteggio.

Ben lo intesero i genj superiori; e Salomone invaghito del proprio patetico canto, non escluse le migliaja di bianche stole che gli tenessero bordone.

Sia pace adunque anche alla moderna gran patria dei perfetti *Corali*, solenni d'innumerevoli esattissime voci, purchè quella non voglia escludere superbamente la davidica ispirazione.

La tendenza alle armoniche speculazioni è sublime allora che segue la voce superna cagione di quelle e regolatrice.

In questo grande concetto Händel armonizzò melodiando, siccome Sphor melodiò nell'armonia.

Si ripetano adunque i sublimi canti degli antichi popoli: *Noi siam del Signore*, cantano a mille voci i vangelici della Germania, sopra la patetica lamentanza di chi ricorda il piagato di Nazaret[137].

Ecco il Messia, ripete un infinito coro ad una rivelazione dell'epopeja cristiana nella sacra Armonica Società di Londra[138], e in quella biblica, *L'Israele in Egitto* è redivivo nei grandi oratorj Händeliani.

Fino dal 1785 tali enormi concerti iniziavansi nella mondiale metropoli col concorso di 600 cantori; ma nel 1868, nell'*Händel Festival* del Palazzo di cristallo per l'esecuzione dell'oratorio il *Messia*, s'unirono in coro fin 3067 cantanti, accompagnati da 500 suonatori.

I cantori dell'universo ivi s'erano dati la posta; e 781 venuti dalle provincie

d’Inghilterra, e dalla Scozia — sottoposta al Polo; altri ne manda — la divisa dal mondo ultima Irlanda. —

Di tale memorabile coro, diretto dall’italiano Costa, fu detto che «nell’assieme, l’articolazione delle parole era distinta come se uscissero da una sola capacissima bocca.» Ed aggiungo, che, tanto risuono non impedì la melodia scendesse a ricercar talvolta le arcane fibre del cuore.

Tale avvenimento nella storia del canto è degno di tutto il suo progresso, e ci ricongiunge, per così dire, col circolo indefinito di Vico, all’incompresa grandezza degli Omerici canti.

Nel giugno 1871, ricorrendo il grande triennale, rinnovossi il Festival con un coro di 4000 voci e proporzionata orchestra avanti un pubblico di 30,000 persone nel medesimo *Cristal Palace* raccolto. Nel tempo stesso all’*Albert Hall* altri 2000 cantori accompagnano le signore Titiens, Sinico e Trebelli nelle sublimi frasi Rossiniane dello *Stabat Mater*.

Pel *Temperance Festival* del 27 luglio 1872 a Londra s’unirono 5000 voci.

Questo gran coro viene ripetuto alla corte vicereale di Simla nell’Indie, assieme alla *Gallia*, Salma o cantata di Gounod, e a quella *Edenland*, di Marras in Ceylan ed altre lontane regioni Indiane e nelle Americhe, dove gl’inglesi specialmente diffusero la passione dei cori, che trovano egregi direttori quali, Gerome Hopkins, Gottschalk, Hous-Balatka anche fra gli americani.

Nell’esercizio di sì grandiosi moderni concerti, bisogna pure accordare buon merito alle nuove Società tedesche, che vanno a gara per ridestare le solenni memorie di quelle masse che accompagnar doveano i canti di Fingallo e d’Erminio.

Ogni ceto di persone vi prende parte, perocchè intendano essere il canto e la musica, linguaggio e insegnamento comune.

Non disdegnano il connubio d’altre voci per ambire lo sterile privilegio di cantar solitarj; come quegl’immondi che pretendono di soddisfar meglio ai precetti della religione d’amore, avvinti alla legge di tenersene schivi, e rinunziano ai cari legami pei quali il Creatore chiamò tutti gli uomini nel coro comune della società e della famiglia.

Quindi bene comprendono i docili alemani l'insegnamento degli antichi, richiamato da Schumann, che, chi vuol essere buon musicista deve esercitarsi assiduamente nei cori[139], come dagli esercitati nelle file sorge il miglior generale, e colla pratica di sì buon precetto, porgono un bell'esempio, che in questa parte anche gl'italiani dovrebbero veramente imitare.

Nè soltanto ai riguardi dell'arte, ma, come chiaro apparisce, anche a vantaggio della nazionale educazione. Chè i canti del popolo, disse Herder, sono i suoi archivi, il tesoro della sua scienza, della sua religione, della sua teogonia e cosmogonia, della vita de' suoi padri, de' fasti della sua storia.

L'associamento al canto cominciato anche in Isvizzera per opera d'Haupert nel 1833, segnò quasi un nuovo periodo di moralità in quelle contrade.

In Prussia, auspice Lutero, compì la riforma del movimento intellettivo, che per la Sassonia, Baden e Württemberg, si diffuse anche nella Baviera e nell'Austria.

Anche le città più ristrette possedono un corpo di bene addestrati cantori, che presso ad altre nazioni non si potrebbe forse raccogliere se non da più luoghi. E ricordo, in Innsbruck, nel 1868, aver veduto radunarsi in brev'ora un magnifico coro di duecento voci maschie e muliebri, per cantare a quel teatro imperiale l'*Oratorio* di Sphor.

A Baden-Baden, la *Messa* di Rossini, con straordinarj rinforzi di masse corali. Parimenti a Göteborg, ove dirigeva un Patti; a Kannstadt per opera del Molique maestro alla vicina Stuttgard; ed a Mehadia, luogo di bagni nell'Ungheria, dove si danno grandi concerti.

Alla Cappella già ducale di Dessau, dove Federico Schneider, dapprima organista di Lipsia, fu rinomato maestro, questi potè trovare elementi per le sue grandiose composizioni rituali, come il ben riuscito *Giudizio universale* che si ricanta nelle città tedesche; per le quali il medesimo autore fino dal 1853 in cui morì, lasciava un solenne *Tedeum Cesareo*, profetando non lontano un nuovo Germanico Imperatore[140].

A Bayreuth s'inaugura il teatro Wagner (1872) con oltre trecento cantori.

La Società Filarmonica Viennese (Gesellschaft der Musikfreunde) è una delle istituzioni musicali, più grandiose, complete e perfette che esistano; non

solamente è un eccellente Conservatorio per l’educazione musicale in ogni ramo dell’arte; è anche il tempio consacrato alla esecuzione delle musiche più belle e difficili, all’udizione degli artisti e virtuosi più eminenti. È fondata da un pezzo, ma si è rinnovata su basi più vaste, pochi anni fa, collo scopo anche di erigere un apposito edifizio per le Scuole e pei concerti.

La sola proficua ingerenza dello Stato fu il lauto dono fatto dall’Imperatore alla *Società* dell’area per la costruzione del sontuoso edifizio.

Ora dirige il Dessoff, e insegna il nostro Marchesi.

Vienna poi ha più di sessanta *Società corali*, bene organizzate e fiorenti. Fra queste: la *Società del canto corale — dell’Accademia corale — del canto corale maschile — del canto accademico corale — del canto Francesco Schubert* — cui si eresse splendido monumento (maggio 1872).

Queste concorrono fraternamente a formare le grandi masse ne’ solenni concerti, come fu nel 1870, per le feste di Beethoven, in cui s’ammirò un corpo corale di ben 300 voci, di soprano e di basso specialmente bellissime, ed educatissime tutte, che richiamarono a viva memoria la *Messa solenne* di quel compositore.

E in tal circostanza meritarono distintamente i solisti di canto per la *Nona Sinfonia*, a quattro voci, la Wilt, soprano; la Bettelheim, contralto; il Labatt, tenore; e lo Schmid basso, che condussero a meraviglia quel quartetto vocale, con quelle note che pajono sbagliate, talmente sono ardite, da rendere scabrosa oltre ogni dire la intonazione.

Il tenore Walter, di buona scuola, in oggi il miglior cantante del teatro imperiale, non potè nascondere che la sua voce è disgraziatamente spirante: come la Dustmann, alla magnifica voce ed al gran sentimento, ma senza scuola, rivelò passato omai colla sua freschezza anche l’interesse ad occuparsi de’ suoi difetti.

Beck non avea che un buon resto di mezzi vocali e l’aspetto, come Draxler dalla voce di legno.

La Tellheim, nell’ardua prova vide essa pure smarrir la stella — che per istanti la fortuna accorda. —

Se la marmorea effigie di Beethoven avesse potuto pronunziare sentenza, non

s’avrebbe mostrata tristissima della sordità per tanti anni funesta, e sarebbe ricorsa alle memorie del 1814, quando essendo maestro della cappella viennese Umlauff, cantava il suo *Fidelio* colla Milder-Hauptmann l’italiano Radichi.

Anche la Francia coltiva passionatamente le sue truppe d’artisti che conservano le corali cantilene sue tradizionali e che alle comiche scene con garbo intrecciano il canto. La parigina Schneider è alla testa delle attrici-cantanti d’*operette*; e specialmente nella Francia meridionale formansi compagnie di cantori, che varcano i loro confini e viaggiano per far sentire cori e le canzoni di Provenza e di Linguadoca.

Le pastorali canzoni, i melanconici idilj! Ma, e gli entusiastici cori delle sue masse marziali?.... ahi, che almen per ora, spirano sulle labbra ai franchi le note di Rouget-de-l’Ile potenti per tutto un secolo a suscitare, come i morti d’Ezechiello, i figli di quella terra a migliaia, per combattere gloriosamente.

Ripigliano invece la forza di milioni di voci, e si diffondono con êco imponente per le campagne dell’Alemagna, le cantate di Körner che parevano spente coll’eroico suo inventore sul campo di Schwerin dal Genio di Corsica.

E per tutta Europa, baldi d’inaudite vittorie, i Germani cantori non si peritano più di far sentire l’*Inno della spada*, di Weber; la *Guardia del Reno*, di Wilhelm, *Dio lo vuole*, di Mendelssohn; i *Brindisi* (Trinklied), di Marschner; le *Marcie*, di Stiehl.

Anche i soldati d’Iberia nella riconquista delle loro libertà riprendono lena a intuonare la lor *Madrilena*. I Magiari rinnovano liberamente i loro cori inaugurati nel 1848 dall’artigliero immortale di Segeswar, Sandor; dall’ultimo cigno che accompagnò le titanniche prove, Alessandro Petöfi.

Perfino le brevi legioni dei nipoti di Temistocle e di Epaminonda ripetono i canti che le riscosse al sacro entusiasmo di Riga.

E l’Italia?!... Oh può anch’ella finalmente rinnovare i suoi cori nella vasta famiglia del suo esercito, nella fratellanza de’ suoi cittadini, che da barbare separazioni il numero non le vien più conteso.

Prodromo fatidico di questi canti cumulativi che ormai la Nazione intera può sciogliere liberamente, intesi pure l’anno 1858, nella terra dell’ospitalità che

fu santa Vestale all’Italia, e lo ricordo con commozione.

Solennizzavasi a Torino il decimo anniversario dello Statuto, quando tutte le altre città sorelle gemevano oppresse e divise: ma oltre trentamila de’ migliori patrioti erano concorsi da ogni parte alla festa; ed ivi confondeansi i piemontesi dialetti, col bisbiglio de’ liguri; coll’idioma festivo veneziano, il burlevole lombardo, il canoro toscano, il napoletano infocato. La sera del 10 maggio, sulla piazza san Carlo, uniti 500 italiani cantori, professori e artisti d’ogni paese, dilettanti, allievi della *Scuola accademica filarmonica*, delle *tecniche* e della *Scuola teatrale Vittorio Emanuele*, diretti dal maestro Luigi Fabbrica, echeggiò un gran coro, il primo di tal fatta che sparse fremito insolito nella penisola.

«Và pensiero sull’ali dorate»
(*Nabuco*).

«E la morte sul campo di gloria
Le nostr’alme avvilir non potrà.»
(*Assedio di Corinto*).

«Sul fior degli anni — chi muore e che non dà
Di gloria un segno — alla futura età
Di fama è indegno.»
(*Donna Caritea*).

Insolito fremito io dissi: chè, soltanto pel difetto di libertà non era usa Italia a tai concerti, e suo malgrado in queste prove ad altri popoli rimase addietro.

Mutarono le sorti. Dove anch’essa, nel tempo delle rivoluzioni famose, coll’ultimo de’ suoi soldati-cantori, Goffredo Mameli caduto a Roma, parea che avesse perduto il genio delle belliche muse per sempre, può da quelle sacre mura riaprire adesso gl’inni del trionfo a una massa di coro che risponde dalle Alpi ai Mari.

Dalle scuole degli Asili d’infanzia a quelle dei Reggimenti militari, l’Italia può educarsi al canto suo nazionale.

Ricordiamo che il canto in bocca del popolo è fede e amore, religione e patria; nel ceto eletto è scienza; nel soldato è valore.

Ricordiamo che quando l'inglese Edwort volle cancellare la nazionalità Gallese, fece trucidare i gloriosi bardi, nei canti dei quali vivea la forza morale di quel popolo, restava la vita di quel paese.

Il canto corale l'abbiamo accennato nella antichità più remota siccome il solo concerto. Col progresso strumentativo lo vedemmo anima dei concerti, e la sarà sempre.

Vedremo in seguito l'influenza della parte vocale nell'arte musicale propriamente detta.

Ora passando dai doppj concerti surriferiti che si iniziavano nello scorso secolo, ai puri concerti corali che imiterebbero gli *Orphéons* antichi, dovremo col sig. Dupont convenire che questa è una riconquista della moderna civiltà.

La riunione di uomini cantori costituiti in società privata allo scopo di eseguire cori senza accompagnamento, non risale che ai primi dieci anni di questo secolo.

Alle imprese tutte nelle quali necessitava il concorso e la riunione di molti individui, l'Italia pur troppo per le sue condizioni politiche, pel suo smembramento, per li suoi sospettosi dominatori non potea partecipare.

Appena appena le restava un'ombra, un'idea d'associamento nelle fraterne religiose, nei pii sodalizj raccolti soltanto attorno gli altari. Ond'ecco nelle Chiese, e specialmente a Roma, mantenuta pure la corale unione, solenne, famosa sì, ma limitata alle esigenze del culto. Bisogna adunque distinguere il primato delle grandi associazioni corali da quello delle religiose corodie, per le quali Italia in ogni tempo fu maestra e ispiratrice. Vediamo infatti precedere anche alla riconquista moderna di cui parliamo, i saggi di Roma, dove già nel 1774 un Gregorio Ballabene dava una speciale sua *Composizione a 48 voci* per uso del tempio, della quale il tedesco Joseph Heiberger fece subito tesoro, illustrandola, e porgendola quasi a modello a' suoi compositori, a risveglio di più vasti concerti.

L'italiano Sarti già sperimentava nel 1788 la esecuzione del suo colossale *Te Deum* a Pietroburgo, trovando elementi e libertà alla riunione di grandi masse. E Cherubini a Parigi, la sua celebre cantata magistrale a sole voci *La Ronda*.

Ma le prime Società corali propriamente dette, formavansi adunque in Germania: fu Carlo Federico Zelter, allievo e successore di Fasch, che nel 1809 creava la *Liedertafel*, Tavola delle Canzoni, la prima idea della quale era venuta fuori l'anno innanzi in occasione che parecchi membri della celebre *Singakademie* avevano dato una cena ad Otto Grell.

I canti di Körner musicati dal Weber contribuirono a rendere popolare il genere nuovo. Senonchè, quasi contemporaneamente, Noegeli fondava il *Männer Chor*, Coro di uomini, di Zurigo. Però a Berlino la Liedertafel era istituzione di tendenze aristocratiche, o puramente artistiche; mentre a Zurigo il *Männer Chor* aveva popolari tendenze, presentiva cioè lo spirito degli *Orphéons* moderni. Dal 1808 al 1835 le società corali, sul modello di quelle, vennero su rapidamente, in modo che ogni città di Germania ne contò una. La Svizzera noverò bentosto venti mila cantanti: quivi peraltro, e precisamente a San Gallo, esisteva fin dal 1620 una simile istituzione, come vuolsi che anche a Greiffenberg in Pomeriana nel 1673, una di genere analogo fosse iniziata.

Vennero dopo il Belgio e la Francia. Nel Belgio, terra classica di corale canto, queste società potenti esercitarono grande influsso sul gusto musicale del popolo, a speciale merito del regime di libertà. Nondimeno fu solo verso il 1830 che svilupparono notabile importanza e rapidissima diffusione.

— A partire dal 1834, scrive il citato Dupont, ebbero luogo nel Belgio i primi concorsi pubblici degli *Orphéons* tra di loro: l'iniziativa presa da questo paese fu presto seguita dalla Francia e dalla Germania.

Quella propose il primo concorso internazionale delle Società corali nel 1862, e per le cure ed il metodo di Emilio Chevè, offerse circa 200 abili cantori improvvisati[141], e per Pellet le scuole popolari di mutuo insegnamento: questa rinfuocò le provette sue forze, ed accrebbe la sua riputazione.

D'allora la vera vita delle sociali riunioni di cantanti.

Chi non assistette a tali gare artistiche interessanti al sommo grado non può immaginarsi l'ardore e il talento d'esecuzione spiegati da varie di queste Società a fin d'ottenere la palma del trionfo[142]. —

La Società reale dei Cori, del Belgio, si recò in massa perfino in Inghilterra a provocarvi una nobile gara.

Ed ultimamente, poichè s’intese sul finire del 1871, il gran Concerto (23 decembre) dei patrioti di Gand, ove la nuova cantata di Leon Van-Ghelhuwe rivolta ad una delle più belle e romantiche città d’Italia venia eseguita — *Venise Sauvée* —, s’intese a Londra per le feste del risanato principe di Galles, (27 febbrajo 1872) l’inno di grazie nel San Paolo, espresso da mille voci, e innanzi al Buckingham Palace un idilio cantato da 30,000 fanciulli. A Boston s’apre un *Festival* con un coro di 11,000 cantanti (17 giugno 1872).

Or si propone di portare fra i vasti campi dell’Algeria una straordinaria massa di cantori, organizzandovi tale concerto in cui concorrano tutte le Società corali del Belgio, Svizzera, Francia ed Italia.

Quelle Società naturalmente furono i vivaj dei nuovi rinomati artisti stranieri: da quelle una gran parte dello sviluppo alla lor musica.

Da quelle, è duopo confessare, che il paese musicale per eccellenza, è costretto invocare gli esempi, per trarre anche da siffatte istituzioni nuove ed ampie sorgenti di splendore e di lucro.

Ecco peraltro nel 1871 i cantori lombardi che s’associano per sciogliere nella gran piazza di Milano nuovamente costruita, e in occasione d’una Esposizione regionale, presente il Re, nuovi inni musicati per grandi masse corali dai maestri Panzini e Perelli, e la gran *Cantata sinfonica* orale del Mazzucato.

Ecco in Roma, per la commemorazione del suo 20 settembre, rinnovarsi questa *Cantata* stupenda, allusiva alle patrie glorie da legioni di cantori quasi d’improvviso risorti e che non saran più disciolte.

L’Inghilterra ha indetta pel 1872 una Esposizione internazionale d’Opere musicali a Londra, sotto la direzione del Commissario della Regina magg. generale Enrico Scott incaricato d’eleggere un Comitato per scegliere le composizioni meritevoli d’essere eseguite nella gran Sala reale *Alberto* durante l’esposizione medesima.

Spiacque che l’Italia non abbia avuta tale iniziativa, come fu lamentato che alle sue Esposizioni artistiche la parte musicale fu sempre ommessa o mancante. È ben vero che in Italia è permanente e continua la esposizione musicale, ma non pertanto miglior conoscenza delle sue forze e maggior lustro ricaverebbe anche da tali mostre, come da grandi Congressi e Concorsi,

che speriamo vorrà ben presto imitare.

Cantanti sul finire dello scorso secolo — e sul principio del corrente. — Loro influenze.

— In un’epoca in cui tanti spiriti si lasciano sedurre dalle magnificenze della istrumentazione, al punto di negligentare la melodia vocale, non è senza interesse di richiamare quale sia stata la influenza del canto, e particolarmente del canto italiano, sui destini dell’arte musicale. —

Così trovava di scrivere P. Scudo, cantore, e colto articolista teatrale della *Revue de Paris*, nel 1848.

Mentre l’interesse delle sue osservazioni non ebbe che ad aumentare per l’andazzo degli anni che si successero, riferirne alcune in questo luogo coll’estensione richiesta dal periodo di grande aberrazione cui superbamente siamo saliti, stimo modo opportuno onde riassumere, dirò così, a sommi capi, le memorie fin qui compendiate, e conchiudere sur una storia che dalle più semplici e istintive regioni della natura, s’è portata a quelle della più raffinata e difficile arte.

Per quelle leggi naturali, il linguaggio del canto l’abbiam veduto eterno; nei legami dell’arte è veramente colla musica moderna ch’egli comincia a balbettare, e ne segue tutti i movimenti, e ne divide con essa i destini.

— A misura infatti che la scala dei suoni percettibili alla nostra orecchia s’ingrandisce e dilata, progressione che forma il carattere essenziale e la storia istessa della musica europea dal IV secolo dell’età nostra, la voce umana si sforza anch’essa d’estendere la sfera di sua azione e d’elevare il suo *diapson*; quindi l’arte di dirigerla e modularla si complica e divien più difficile, perchè quanti più gradi v’hanno a percorrere, e più vuolsi d’abilità per legarli assieme, depurarli, e comporne un tutto melodico.

Avviene quindi del nostro organo uditivo, come dell’occhio, che l’educazione ne perfeziona la sensibilità, e a lungo andare, perviene a discernere e a gustare quelle varietà che sulle prime non rilevava. La relazione dell’orecchio

col nostro organo vocale è pure sì intima, che la delicatezza dell’uno influisce sempre sulla flessibilità dell’altro.

Il canto piano chiesastico, formato dagli avvanzi della musica greca, di cui fu duopo semplificare il sistema per accomodarlo ai bisogni ed alla inesperienza dei fedeli, quel miscuglio di antiche melopee senza ritmo e modulazione e senza tonalità precisa, la di cui alterazione aprì la luce ad un’arte novella, per quella guisa che le lingue moderne nacquero dalla corruzione della sintassi latina e dall’istinto supremo de’ popoli, il canto piano non esigeva da coloro che lo interpretavano una grande abilità vocale.

La conoscenza de’ segni e de’ tuoni, il rispetto della prosodia latina, le di cui sole leggi regolavano il valor relativo delle note, ecco tutta la scienza necessaria ad un *cantore* de’ primi otto secoli dell’era nostra.

E come mai da un sistema così contrario in apparenza ad ogni novazione musicale, l’umano spirito s’è levato alla creazione del canto moderno?

Per risolvere un tale problema, basta richiamarsi quanto è difficile il comprimere gli slanci della fantasia, e quanto l’esprimere l’altrui pensiero senza confondervi il soffio della propria spontaneità.

Annojato dalla uniformità e dalla lentezza monotona della salmodia gregoriana, il cantore cercò variarla con leggeri vocalizzi o fioriture di sua invenzione, che collocava ordinariamente sulla nota finale del tuono.

Questi capricci melodici, inventati dall’istinto d’abile cantore, doveano trascinare l’orecchia fuori de’ limiti della tonalità indecisa del canto fermo, e darvi il presentimento di combinazioni novelle e di piaceri ignorati.

Quando poi nacque il ritmo, a poco a poco, dal contatto delle lingue moderne colla melodia popolare, e si svincolò lentamente dalla ingenua canzone, come un soffio del sentimento e un’êco della vita, ei non tardò a irrompere anche nel canto chiesastico; e l’influenza del ritmo aggiunta alle fioriture ed ai mille capricci che si permetteano i cantori, finì per alterare il carattere del canto fermo, e per renderlo quasi irriconoscibile. Tutti i teorici di quel tempo, osservatori gelosi, come sempre, delle regole stabilite, levaronsi contro a tanto disordine, di cui essi erano lontani dal sospettar l’importanza, giacchè era il caos precursore d’una grande rivoluzione dell’arte, la venuta della musica misurata che si emancipava dal giogo della prosodia.

Tutta la musica del sedicesimo secolo, que' madrigali a quattro, a cinque, a sei parti, d'un'armonia sì pura e sì elegante, quelle canzoni, quelle ballate così numerose che si cantavano in Europa in tutte le riunioni dell'eletta società, furono i primi risultati di questa rivoluzione compiuta dal sentimento e dalla fantasia de' cantori.

Furono essi che guidarono la penna de' più grandi contrappuntisti; le loro escursioni vocali aveano risvegliata l'immaginazione de' compositori, elevato il diapson, purgata l'armonia da ogni barbaro elemento, e provocato lo sviluppo d'una melodia più vasta e più colorita. Furono i cantori che ispirarono a Palestrina la sua riforma della musica sacra; e furono alcuni virtuosi di genio che crearono anche il dramma lirico alla fine del secolo decimosesto. Dalla qual'epoca il canto, che aveva avuto una sì grande influenza sulle trasformazioni successe nella musica, prese nuovo cammino. Le Opere di Monteverde, di Cavalli, di Cesti e di quasi tutti i compositori che hanno preceduto Alessandro Scarlatti, non erano che un lungo seguito di recitativi solenni, d'una andata lentissima, interrotta frequentemente da lunghi riposi. L'idea melodica ondeggiava ancora incerta e si distaccava a stento dal limbo dell'armonia dissonante e dalla modulazione ch'erano pure sul nascere. L'irradiamento della pressione colle sue mille cambianze, il contrasto de' diversi sentimenti spiegato in ampie forme melodiche come l'aria, il duetto, il terzetto, ec. non esistevano ancora e doveano essere il retaggio d'un'epoca più fortunata del secolo XVIII, l'età d'oro de' cantanti.

Ben si comprende che l'influenza de' cantori dovea ingrandire in ragione de' gloriosi risultati che produceva. L'idolatria del canto si tradusse bentosto in un fatto significativo cui merita d'arrestarci.

Nelle prime Opere italiane non s'impiegò che due specie di voci: il *tenore* e il *soprano*. La voce di *basso* non fu ammessa nell'opera *buffa* che all'epoca di Pergolese. La parte di soprano fu cantata primieramente da donne e da fanciulli.

La figlia di Giulio Caccini e la famosa Archilei sono state le più celebri cantatrici drammatiche della fine del XVI secolo, le prime dive che siano state coronate di rose e di sonetti.

I fanciulli, soggetti a mutanza di voce che, ineguale e debole non si presta alla

espressione de’ sentimenti energici, furono ben presto allontanati dalla scena lirica; e si vide allora comparire al loro posto, voci ed esseri eccezionali, che doveano esercitare sull’arte del canto e sulla musica drammatica un’azione eccessiva forse, ma sotto molti aspetti benefica. —

Sono i cantori castrati; già noti all’antichità; esistenti fin dal duodecimo secolo anche in Italia, ove le ridestate speculazioni della Grecia, antica maestra, e il lusso de’ pontefici che amalgamavano costumi orientali ai loro riti, li aveano richiamati a sussidio de’ piaceri degli aremme e dei chiostri.

Nella prima parte di questo lavoro, lunghesso le memorie del canto antico, ci siamo pure intrattenuti su di un tal fatto, riportando quelle osservazioni fisiologiche e artistiche, che condussero anche da questo lato allo svolgimento del linguaggio affidato alle umane voci ed alla conoscenza della vita del canto, sorretta e sviluppata anche dal sacrificio de’ mutilati, resi comuni e indispensabili nel secolo decimosesto, rimpiazzanti i *contraltini* nei cori de’ fanciulli, e introducenti la nuova parte de’ *falsetti*, bramati tanto alle corti ed alle cappelle.

In questo nome loro compendiavasi la natura falsata di quelle voci, che più o meno pure ed estese acquistavano timbro di soprano o di contralto; e, ammenochè la divinità del canto non negasse ogni favore al garzone che sacrificavasi sopra il suo altare, non mancava compenso a tali vittime rese dalla moda indispensabili.

Compiuto il sacrificio e riuscita l’operazione, lo strozzato adolescente veniva accuratamente iniziato a studj minuziosi e costanti; per cui dopo otto o dieci anni di educazione musicale in un conservatorio e sotto abile maestro, poteva soltanto nobilitarsi l’allievo col nome di artista *musico*, e comparire sulla prima scena a tentar la sua sorte disputata a lui da numerosi competitori. Ad una debole riuscita non mancavano mai i cori d’una cappella. Se le scene d’Italia gli accordavano grido, s’aprivano al fortunato tutti i teatri e le corti tutte d’Europa.

Ma, e a che prò tanta gloria?...

— Si potrebbe credere che *tutti* questi esseri vili ed infelici, avessero dovuto necessariamente formarsi freddi cantanti e manierati, commedianti ridicoli, mostruosi così nel morale come nel fisico.

Eppure, per la più parte, non solamente possedevano voce estesa, sonora, flessibile, ch'essi aveano abituata a tutte le difficoltà della vocalizzazione, ma dotati sovente di bella figura, di buon gusto, e di metodo sapiente acquistato da lunghi anni di studio e di esercizio, pervenivano ad esprimere le passioni più varie, ed a commuovere coi loro modi gli animi più gravi, le menti più fredde. —

Farinelli colla grazia e la forza delle sue modulazioni valse a cambiar natura e consiglio nell'animo di Filippo V.

Guadagni, coll'aria sublime di *Orfeo: Che farò senza Euridice*, che Gluck avea composta per la sua voce, facea versar lagrime agli imperiali d'Austria e a Gluck medesimo.

Alcuni papi dai loro pingui falsetti presero ispirazioni.

Alcuni tiranni apersero l'animo a nuovi sensi di pietà, per la potente forza del canto. Narrasi che Amurat IV, presa Bagdad, nel 1637, ordinò la strage di trentamila persiani. Durante la esecuzione della feroce sentenza, Schah-Kuli, il più celebre cantore persiano di quell'epoca (ritenuto castrato), penetrò fin presso il Sultano, e cantò al suono della *scheschadar*, specie d'arpa, le sventure della patria: Amurat commosso versò lagrime e sospese il massacro. Condusse poi a Costantinopoli il cantore ed altri 4 musicisti persiani, i quali vi posero scuole, rianimando in Turchia il gusto musicale[143].

Federico il grande intenerivasi e turbavasi alle note dei celebri *musici* del suo tempo.

Napoleone I. non potea contenere la sua emozione quando Crescentini cantava alla sua corte: *Ombra adorata aspetta*, di *Giulietta e Romeo*, del Zingarelli.

Nè que' illuminati despoti vinceano i despoti del piacere, e come Catterina di Russia dalla Gabrielli, e Federico dalla La Mara, Napoleone patì sconfitta dalla Catalani e da Marchesi.

Per tali arti, qualche musico giunse perfino alla potenza di principe e di ministro, come vedemmo l'influenza di Farinelli alla corte di Spagna.

Se quest'è un fatto mostruoso, non è da meno la influenza somma e quasi esclusiva ch'ebbe questa voce di musico nel movimento musicale dell'epoca.

Ed anzi alcuni scrittori, fra quali il De La Faye, accagionano alla susseguita abolizione de’ castrati il lamentato decadimento dell’arte.

Certo è che quel periodo fu uno de’ più belli della musica vocale, pel quale l’arte del canto estese tanto il suo culto, e toccò rapidamente in Italia l’apice di sua perfezione. È dal secolo XVIII che datano le sue tradizioni migliori, e che la scuola del canto italiano trova le vere origini de’ suoi più brillanti ricordi.

La storia della musica vocale durante il passato secolo, si può dividere in due periodi, ne’ quali l’influenza de’ grandi cantanti italiani si mostra parimenti dominante.

Il primo periodo è riempiuto da Scarlatti, Leo, Durante, Porpora, Jomelli, e si prolunga al 1760; nel secondo si vede apparire successivamente Piccini, Sacchini, Guglielmi, Cimarosa, Paisiello, gruppo di genj immortali che chiudono quel cielo di meraviglie.

— Esaminando i canti di que’ primi compositori vi si trova una sovrabbondanza di modulazioni incidentali, la quale appalesa com’essi fossero ancora preoccupati della grande novazione introdotta circa un secolo prima da Monteverde; onde cercavasi d’allettare ben più la curiosità dell’orecchio col rapporto e colla successione delle diverse tonalità, di quello che a toccare per la semplicità del disegno melodico e per la espressione profonda della parola. Que’ maestri mostravansi ancora impressionati dalla lusinghiera conquista che la modulazione avea fatto sullo spirito umano e s’abbandonavano facilmente al pericoloso piacere che procura la difficoltà superata. Ed è sempre così, al principio del periodo in cui la lingua dell’arte viene a formarsi, come allorquando tutte le formule melodiche sembrano esaurite: nè v’hanno composizioni che più rassomiglino alla nostra musica moderna tutta piena di dissonanze e modulazioni, quanto quella dei compositori italiani della prima metà del passato secolo. La loro idea melodica è, generalmente, assai breve, troncata sempre da numerose cadenze, sovraccarica di piccole note comprese in un tessuto d’accordi assai mordenti. Parea che la gemma armonica non fosse ancora matura, e non dovesse sbucciare che nel secondo periodo, sotto l’influenza di quel gruppo di nuovi genj e d’ammirabili virtuosi per cui videsi scoppiare quella italiana melodia larga, spigliata, colorita, fiore d’incomparabile bellezza, espressione d’un

momento unico nella storia in cui la maturità dell’arte collegavasi alla giovinezza del sentimento.

Fu in questo periodo fortunato che s’intese i virtuosi più maravigliosi, e che l’arte del canto elevossi per così dire al suo ideale.

Allora, un’opera non conteneva che due o tre situazioni semplicissime, di cui era sempre soggetto l’imagine di tormenti o della ebbrezza dell’amore.

L’amore è l’unica passione drammatica, che ha ispirato i compositori italiani del XVIII secolo; è l’amore che regna quasi esclusivamente nel teatro di Metastasio. Nella storia dell’arte, come nella vita degli individui, v’hanno tali momenti in cui l’imperioso dominio d’un sentimento comprime tutti gli altri ed assorbe tutte le forze vitali. Tal’è la parte dell’amore in quel tempo. Non fu che alla venuta di Gluck e di Mozart che la musica drammatica si provò a pingere caratteri più forti, passioni più complicate e più austere: fino allora avea ondeggiato sulla superficie dell’anima, e preludiava i suoi gloriosi destini con capricci adorabili, e le si voleva ancora qualche anno di prova, perch’ella potesse penetrare *nella città dolente, nell’eterno dolore*.

Un bel cantabile, preceduto da recitativo che ne preparava la bella comparsa, un duetto composto di adagio che ripetevano un dopo l’altro gli esecutori e terminava in allegro brillante e appassionato; qualche volta un terzetto, e più di rado il quartetto; tutto accompagnato semplicemente, e in maniera da porre in rilievo la vocale melodia che così sviluppava in tutta la sua pienezza: ecco gli elementi d’un’opera *seria*, che bastavano ad allettare un pubblico per tutta una sera o per una intera stagione.

Un’aria, come *Per questo dolce amplesso*, di Hasse, che Farinelli cantò ogni giorno, per venticinque anni al re di Spagna; un duetto, come quello dell’*Olimpiade*, di Paisiello, *Ne’ giorni tuoi felici*, era tutto un dramma commovente in cui il grido della passione esalava attraverso i prestigi della fantasia. Quelle note, profumate di voluttà e frementi d’amore, scendevano a scuotere le corde più secrete del cuore: gli uditori vi rimaneano sospesi come l’Olimpo alla catena d’oro di Giove.

Fu certamente una bella epoca quella in cui si potè udire uniti sulle scene d’un medesimo teatro, Caffarelli e Gizzielo, Farinelli e Bernacchi, la Mingotti e la Faustina; Pacchiarotti e la Gabrielli; Marchesi e la Grassini.

Questi virtuosi ammirabili erano quasi tutti ingegnosi musicisti che alle interpretate idee sapevano dare ben più alto valore che non avesse creduto riporvi il medesimo compositore. I pezzi che per essi scrivevansi, il più delle volte non erano che semplici traccie melodiche ch'essi compivano secondo le loro ispirazioni, quali poeti improvvisanti, sur un tema dato, capi d'opera di grazia e di passione.

Un tale trionfo, esaltando oltre misura l'amor proprio degli artisti, dovea purtroppo trasportarli anche ad eccessi deplorabili. I castrati mostravansi sovente d'una insolenza insopportabile; essi sforzavano i più grandi compositori a subire i loro capricci. Essi cambiavano, trasformavano tutto a seconda della lor vanità: qui volevano un'aria, là un duetto scritto sotto a tali condizioni, con questo o tal altro accompagnamento. Essi erano i re e i tiranni de' teatri, dei direttori e dei compositori. Ecco perchè si trova nelle opere le più serie de' grandi maestri di quel tempo lunghe e fredde vocalizzazioni, che i castrati esigevano per far brillare la bravura e la flessibilità della lor gola. «Io ti prego di cantare la mia musica e non la tua» disse un giorno il vecchio e terribile Guglielmi ad un virtuoso insolente, minacciandolo d'un colpo di spada. —

Marchesi, il brillante cantore, che però non avea nè il patetico di Guadagni, nè lo stile elevato del Pacchiarotti, colla sua femminea voce, per la quale in una parte di donna avea debutato a Roma nel 1774, volea sostenere parti virili e fiere che gli permettessero di portare grand'elmo dorato e a piume rosse e bianche. Volea sempre entrare in scena discendendo una collina, dall'alto della quale potesse gridare, *Dove son'io*? Esigeva quindi che un trombetta facesse sentire alcune squillanti note, per poter nuovamente esclamare: *Odi lo squillo della tromba guerriera*? Allora, avanzando al margine della rampa, cantava invariabilmente un rondeau composto di due movimenti contrarj, in cui malediceva *la cruda sorte*; e lanciava un diluvio di scale e volatine le une più rapide delle altre, che ondeggiavano e sfavillavano come le piume e il bagliore del suo caschetto.

Il *rondeau* che Sarti avea per lui scritto nell'opera *Achille in Sciro* «*Mia speranza io pur vorrei*» ha fatto con Marchesi il giro d'Europa; egli lo cantava ovunque, intercalandolo in ogni composizione; era il suo gran cavallo di battaglia, la sua prescritta *aria di baule*.

Nè è da maravigliare che i maestri piegar dovessero alla pressione di tali capricci, e gli uditori fossero costretti ad arrendersi alle lor voglie, se i medesimi coronati e potenti subir doveano o il loro fascino o il loro dispetto, e i vincitori innanzi a quelle strane potenze erano vinti. Chè, il medesimo Marchesi non ha mai voluto cantare innanzi a Napoleone I ch'egli trattava da usurpatore; mentre agli arciduchi d'Austria, cui pareva attaccato, compiaceasi sfoggiare tutte le grazie dell'arte sua, fanatizzando a tal segno le dame di quella corte da indurle tutte a portare sul loro seno la non sospetta e casta sua imagine; e dopo l'incoronazione dell'imperatore e re a Milano, di cui era nativo Marchesi, questi fissando pur ivi il suo ritiro, abbandonò il teatro, essendo cinquantenne soltanto e nella pienezza di voce, quasi dicesse alla sua patria: se a quella gloria avete applaudito, non gioirete più della mia!

Abbiamo accennato alle strane pretese della Gabrielli alla corte di Russia; quelle di Prussia e d'Inghilterra divennero teatro allo strano carattere ed alle bizzarre avventure della Mara[144]; quella di Francia ebbe a soffrire la *boutade* di Crescentini; come poi la Reggenza di Portogallo, i capricci della Catalani[145].

L'influenza infatti de' cantanti sui compositori e sulle udienze fu tale da legittimare l'asserto che «la musica vocale e tutto il sistema lirico italiano del XVIII secolo, fosse ben più l'opera de' virtuosi che quella de' maestri.»

Ma quando l'accrescimento delle forze d'orchestra e la varietà d'effetti nella istrumentazione, l'influenza de' gravi avvenimenti europei, la nuova piega della letteratura, e il maturato spirito de' tempi, apportarono anche sulle scene il bisogno d'azione più seria e di lavori più sviluppati, anche la musica drammatica vide giunto il momento d'allargare il suo cerchio, e rinnovare le sue forme.

— Questa rivoluzione preveduta e bramata da tutti i forti spiriti italiani, dal padre Martini, dall'ab. Conti, da Eximeno, da Planelli, giunse al suo compimento quando Rossini, in principio del secolo, col ringiovanire l'orchestra di Mozart, e ritemprando, per così dire, la melodia italiana nelle amare sorgenti della passione moderna, edificò l'opera mirabile in cui l'arte del canto si trasforma e si colloca in un quadro più complicato, senz'attentare alle belle tradizioni del secolo precedente.

Qui s’apre nella storia dell’arte un nuovo e brillante periodo, che anche oggidì, malgrado le usurpazioni della istrumentazione, è ancor lungi, e lo speriamo, da toccare al suo termine.

Nell’opera italiana, ingrandita dal genio di Rossini, che la fece così partecipare ai progressi dello spirito umano e a quelli dell’arte musicale, il cantante, conservando sempre una importantissima parte, fu costretto tuttavolta sommettersi ad esigenze fin allora ignote, e conformarsi alle leggi d’una verità drammatica più seria. L’espressione del sentimento a mezzo della melodia fu completata dalla variazione degli accompagnamenti dell’orchestra che più attivamente intervenne alla dipintura delle passioni, e limitò la libertà alla fantasia del cantante. Questi si vide obbligato a rispettar meglio il pensiero del compositore, conformarsi al piano della parte a lui affidata per l’esecuzione, lasciare al ritmo la sua integrità, seguirlo nelle sue ondulazioni, e far manovrare la voce umana in mezzo ad una grande conflagrazione armonica e sopra una potente risonanza.

Peraltro, i successi ottenuti dai grandi artisti precedenti aveano troppo ben dimostrato l’importanza del canto considerato come elemento essenziale del dramma lirico, perchè la rivoluzione operata da Rossini dilatando la parte dell’orchestra, potesse compromettere così presto la freschezza e la flessibilità dell’organo vocale. La melodia messa in evidenza, e sobriamente accompagnata, non cessava di fluire limpida e luminosa; ella lasciava al cantante il tempo di respirare, di dare sfogo alla sua immaginazione, e di seminare lo spazio da lui percorso di capricci e di gorgheggi graziosi che abbellivano la verità senza snaturarla.

Il vero carattere di tale rivoluzione è, che il virtuoso dovette cangiare la sua dignità reale assoluta, in monarchia temperata ma ancora gloriosa, e contentarsi d’essere la parte saliente d’un tutto complesso e possente. —

Questa rivoluzione musicale, e ragioni più gravi d’umanità e di convenienza, fecero sparire i castrati dall’opera italiana: quindi anche dalle funzioni meno lusinghiere nei cori chiesastici che già essi aveano abbandonati per calcare le scene di maggior lucro.

Come il Rossi e il De Sanctos furono i primi falsetti più noti, che iniziarono l’avventurosa carriera de’ musici alla cappella papale nel 1600, così il

Crescentini e il Veluti furono gli ultimi de' più celebrati che s'udirono in Europa e che chiusero, si può dire, le sorti della lor casta verso il 1830[146].

Rossini li avea rimpiazzati per le sue opere coi *contralti* femminini; e nella stessa maniera che non mancarono di queste ammirabili virtuose che propagassero le creazioni de' maestri italiani del passato secolo, si formò tutta una famiglia di cantatrici incomparabili che resero il medesimo servigio ai capi d'opera della nuova scuola musicale.

La Gafforini, la Malanotte, la Marcolini, la Mariani, la Pisaroni, la Pasta, la Malibran, tali sono le principali rappresentanti di quel gruppo di contralti che esercitarono sul genio di Rossini una notabile influenza. Da quella bella schiera discendono quindi l'Alboni, la Catalani, la Persiani, la Sontag.

Di queste famose sacerdotesse del canto, le une personificavano la parte seria, le altre quella comica del genio italiano. Alcune maravigliosamente dotate, riuscirono in ambo i generi.

Prima di tutte, seguendo l'ordine cronologico, la Gafforini emerse specialmente nell'opera buffa; Elisabetta Gafforini, veneziana, è stata una delle più care virtuose che apersero le nuove memorie del presente secolo di canti lussureggiante.

Ella brillò in Italia e ne' principali centri d'Europa dal 1796 al 1815. La sua voce di contralto, limpida e pieghevolissima, che saliva al *fa* e discendeva in fino al la, attrasse specialmente l'ammirazione nei canti della Dama soldato di Federici, del *Ser Marc'Antonio* di Pavesi, e del *Ciabattino*.

Il ritratto della bella cantatrice portò l'epigrafe: *La vedi o l'odi? eguale è il tuo periglio. Ti vince il canto, e ti rapisce il ciglio*.

Il suo nome fece epoca; e sì che con lei gareggiavano altre celebrità per que' canti, quali: la Giorgi-Belloc, la Morichelli, la Strinasacchi, ed i buffi Poggi, Brocchi, e Raffanelli; quando appunto il giovane Rossini a Venezia incalzava nelle prove il suo genio[147].

Il nome di Adelaide Malanotte è consacrato dalla memoria d'un capo d'opera immortale.

Rossini trovò la Malanotte, nel 1813, a Venezia dov'ella giungeva raccomandata da qualche successo ottenuto in pubblici concerti o scene

secondarie.

Scrisse per lei la parte di *Tancredi*. D’allora la riputazione della Malanotte si sparse chiarissima per tutta Italia, e il suo nome vi vive ancora all’ombra del felice e brillante genio di cui ella fu la interprete prediletta e ne inaugurò la gloria immortale.

Unendo tutte le grazie di donna ad una voce di contralto potente, facile e pura, la Malanotte cantava con vigor pari al sentimento, e sapea associare la grazia della fantasia ai movimenti i più patetici. Fu dessa che, non soddisfatta dell’aria primitiva che le avea scritto il giovane maestro, ne richiese un’altra, e per tal capriccio di *prima donna assoluta*, diè origine alla creazione di quella famosa cavatina — *Tu che accendi* — ripetuta tanto. Quando, nel bel duetto di Tancredi ed Argirio, la Malanotte brandiva la spada e scioglieva quella frase incomparabile: *Il vivo lampo*... sollevava entusiasmo.

Ma chi avrebbe preveduto allora la triste fine che alla bella guerriera era serbata? Dopo alcuni anni di trionfo e d’ebbrezza, la cantatrice famosa per la quale fu composta l’aria — *Di tanti palpiti, di tante pene* — inno della giovinezza e dell’amore ch’ella ha probabilmente ispirato, morì abbandonata e quasi folle, a quarantasett’anni.

Il canto buffo italiano trovò in Marietta Marcolini, come nella Gafforini, degna e graziosa interprete. Dal 1805 volava la fama della sua bella voce di contralto, estesa al *fa diesis*, e d’una flessibilità prodigiosa, che ispirò ben tosto il pesarese creatore ad affidarle i nuovi canti dell’*Equivoco stravagante*, in Bologna; della *Pietra del Paragone*, in Milano, dell’*Italiana in Algeri*, a Venezia, l’anno stesso del *Tancredi* (1813). Le arie di bravura, ch’ella avea pretese ai finali di quelle Opere, restano a dolce testimonianza della rara agilità della sua voce, del suo brio, e del felice ascendente che essa avea saputo acquistarsi sul genio del primo compositore drammatico del nostro tempo.

Una vocazione tutta differente chiamava la Pisaroni alla interpretazione dei capi d’opera tragici di Rossini. Benedetta-Rosmunda Pisaroni nacque nel 1793, a Piacenza, dove finì di vivere in questi giorni del 1872. Dopo aver apprese lezioni di musica da un maestro oscuro del suo paese, fu diretta pel canto dal famoso castrato Marchesi, che in vero dalla sua scuola

principalmente esercitata in Firenze ebbe vanto d'allieve gloriose, quali fur questa e la Catalani.

Quando la Pisaroni a diciott'anni debutò nella *Griselda* e nella *Camilla* di Paer, avea voce di soprano acuto. In seguito a grave malattia le mancarono molte note nel registro superiore, mentre che le corde basse acquistata aveano in lei una sonorità potente e inattesa. Dal 1813 ella si vide obbligata a cantare le parti scritte per voce di contralto, per le quali divenne una delle più grandi cantatrici del suo tempo. La Pisaroni scusò la ineguaglianza della sua voce con una grandiosità di stile e di portamento che ricordava la maniera larga del Guadagni e del Pacchiarotti.

Giunse a Parigi nel 1827, e colla formidabile voce tuonò: *Eccomi alfine in Babilonia*!..

Il nuovo Arsace, provò alla Malibran che, la gioventù, la voce, l'energia e la medesima prontezza del genio non possono lottar sempre con vantaggio contro uno stile semplice, grande e vero. Rossini scrisse per la Pisaroni la parte di Malcolm nella *Donna del lago*, poi quella di Ricciardo accanto a *Zoraide*.

E il grande interprete delle umane voci ben s'avvisò in quelle composizioni mostrar nè logico nè indispensabile che il contralto apparir dovesse sotto a virili spoglie, quasi che il timbro di tale voce, trascurato prima per tanti secoli, si avesse poi a ritenere mostruoso. Attribuì a quel timbro il suo valore vocale, serbandone il privilegio del sesso; e mostrò erronea l'opinione che il vero contralto basso sia mascolina voce, mentre nella sua natura maravigliosamente si presta alle più tenere e dolci espressioni quanto alle parti serie ed energiche, nei caratteri di matrona, di madre e di eroina.

A confermare la savia riforma nell'impiego di un timbro così rimarchevole, e a tradurre le serie creazioni Rossiniane, un altro bel genio comparve in Giuditta Negri, sì celebre sotto il nome di mad. Pasta.

Nata a Como, di famiglia israelitica, nel 1798, e venuta al conservatorio milanese con poche nozioni musicali, Asioli ne avea con pena coltivata la voce di mezzo soprano, sorda, dura, ineguale, che non cessò mai di mostrarsi ribelle. Ma la passione e l'intelligenza supplirono alle imperfezioni dell'organo vocale; lo studio e la costanza acquistarono alla cantatrice tragica

fama elevata, l'ammirazione del medesimo Talma, la ricerca de' grandi compositori. La Pasta cantò da *Romeo* come Zingarelli mai non s'avrebbe aspettato; e nella *Nina* di Paisiello ella ricordò la celebre Coltellini e i prodigi del gran secolo dell'arte[148].

È noto che, qualità del tutto opposte posero la Malibran al primo rango delle virtuose drammatiche di questo secolo. La figlia del tenore Garcia avea ricevuto colla vita il retaggio della passione. Dotata d'una voce vibrata che estendevasi dal *fa* de' contralti al *do* acuto de' soprani, non incontrava difficoltà alcuna al di sopra della sua audacia e della maravigliosa sua facilità. Ella cantava in ogni parte e carattere: vivace Rosina nel *Barbier di Siviglia*, appassionata Desdemona nell'*Otello*, ella ebbe l'ambizione, la foga, lo splendore e la versatilità del genio: riunì mirabilmente i diversi istinti e le facoltà più rare dei grandi cantori italiani.

Dato sì grande impulso al comico canto e poste le basi tanto potenti alla interpretazione dei sommi lavori della musica tragica, la rivoluzione proseguiva il suo corso. Ma ad un movimento così fecondo, dovea succedere naturalmente una reazione molesta: ed il culto esagerato della istrumentazione non tardò a spingere i suoi conati per abbattere quello del canto e rimpiazzarlo.

L'interpretazione dei capi d'opera primiticci del secolo, in presenza di tentativi siffatti, vide farsi più difficile e vasto il campo delle sue prove; divenne più scabroso il suo còmpito, non sempre favorito dalle simpatie generali, ma acquistò d'importanza. Trattavasi di lottare, a nome delle più belle tradizioni dell'arte, contro le ingrate novità che tentavano sostituirle, l'arte del canto esigeva più che mai abili ed ispirati difensori; e la loro missione facevasi più solenne quanto più energicamente l'orchestra disputava alla melodia il bel posto in cui i precedenti compositori l'aveano innalzata.

Prima a combattere nel nuovo campo, e quasi anello che congiunse la semplice alla complicata missione, si può classificare una cantatrice straniera ornata essa pure delle doti più belle, sia ai riguardi delle grazie seducenti, come dei mezzi felici; emula quindi e rivale della Pisaroni, della Pasta e della Malibran.

Da una di quelle nomadi famiglie di commedianti alemanni, di cui Goethe nel

suo *Wilhelm Meister* ci offerse la poetica istoria, nel 1805, a Coblenza, era sortita Enrichetta Sontag.

Le disposizioni al canto si pronunciarono in lei così precoci e luminose, da attirare l'ammirazione fin dal sesto anno di sua età, in cui iniziò a Darmstadt l'avventurosa carriera, cantando l'opera popolare tedesca la *Figlia del Danubio — Donauweibchen* — e meritando che Weber si occupasse d'una voce così promettente educandola nella sua scuola di Praga, d'onde la fanciulla esercitossi a quella vocalizzazione maravigliosa che fu il principale suo vanto.

La scuola tedesca avea dato allora le famigerate cantatrici, la Mara, educata a Leipzig da Hiller, e la Mainveille-Födor, virtuosa del conservatorio di Vienna.

Colle tradizioni dell'una e pei consigli dell'altra, la Sontag arricchì il suo ingegno; e trovò auspici le patrie tendenze.

La colta gioventù e tutti gli spiriti ardenti e generosi che voleano sottrarre l'Alemagna dalla dominazione straniera così nell'impero della fantasia come in quello della politica, non è a dire se acclamassero con entusiasmo l'autore del *Freyschütz* e dell'*Eurianthe*, e la bella interprete di que' canti, la giovane Sontag. Tributavasi gratitudine a lei che consacrava un organo felice ed una vocalizzazione poco comune oltre l'Alpe, per cantare la musica forte e profonda di Weber, di Beethoven, di Sphor, e dei nuovi compositori alemanni, che aveano rotto ogni patto con *l'empietà straniera*, e così aprir campo al patrio genio ringiovanito.

Berlino specialmente, la città protestante e razionale, il centro del movimento intellettuale e politico che fin d'allora cercava assorbire l'attività tutta della Germania, alle spese di Vienna cattolica, dove regnava lo spirito di tradizione, la sensualità, il fare e le facili melodie d'Italia, Berlino innalzò Weber e la Sontag.

Questa nuova ispirata interprete della musica nazionale fu soggetto ai filosofi Hegheliani de' loro dotti commentarj, che salutarono nella sua voce limpida e sonora: *il subbiettivo confuso con l'obbiettivo in una unità assoluta!*

Dalle rivalità colle illustri virtuose italiane trasse nuova luce alla sua gloria; dalla fortuna e dalla politica ebbe splendore.

Alle note di soprano acutissimo, eguali e scorrenti come un ruscello sul prato, flessibili come l'erbetta de' margini, risuonanti come un campanello d'argento, venne poscia ad aggiungersi l'aureola del nome che le diede il conte Rossi ambasciatore, onde le corti d'Europa le resero più brillanti i trionfi, e gli scrittori Auber e Scribe la pinsero nella lor opera l'*Ambasciatrice*.

La Sontag fece rifiorire le rose delle corone avvizzite sul capo all'antica Mara (Schmoeling), che, nata a Cassel nel 1747, finiva d'anni 84 in Livonia, il 20 gennaio 1833; e parvero per un tratto quasi deposte sul capo di erede, che continuar dovesse la gloria che quella avea acquistata al canto alemanno.

Ma ahi, che le rose del canto non sono il fior più omogeneo e durevole delle nordiche terre.

La Germania, che ha prodotto tanti genj nelle istrumentali discipline, fu molto meno feconda nelle produzioni del dramma lirico e nell'arte del canto che vi si lega direttamente. Mozart fu miracolo.

I di lui successori ricorsero alla sua ispirazione ed a quella della scuola italiana. I loro canti rimasero avvinti ad un sistema che non permette alla voce umana di spiegar tutta la sua magnificenza; e la riputazione de' loro cantori pena a sorpassare i limiti della nazionalità. Le due prefate cantatrici possono dirsi le sole ch'abbiano riportato fama europea. Però nè l'una nè l'altra *fecero epoca*, come suol dirsi, rimpetto alle cantatrici d'Italia; chè cantando la Smoeling-Mara colla Luigia Todi nel 1790 nel teatro San Samuele di Venezia, sol per quest'ultima ch'ebbe pieno il trionfo, fu segnata quella stagione, che si ricorda ancora ne' fasti teatrali — *anno Todi*.

Anche un'altra rinomata cantatrice di quel tempo, Elisabetta Weischsell-Billington, benchè figlia ed allieva di valente maestro e compositore tedesco, e di altro musicista inglese consorte, benchè vissuta a Napoli romanticamente, ed avvolta in misteriose avventure, benchè illustrata nelle sue memorie dalla penna giovanile di Adolfo Thiers, non isfuggì ad una dimenticanza che non gravita ancora sulle nostre italiane interamente.

Ma nè questa, nè la Mara, nè la Mainveille-Födor, nè la Damoreau, nè la Sontag, oltre alla seduzione delle grazie e alla ricchezza di voce, possederono il trasporto della passione, l'energico stile elevato delle Pisaroni, Pasta, Grisi,

Malibran; nè la gajezza facile e spontanea della Marcolini e della Persiani; nè la spirituale dolcezza, i lampi divini della Catalani e dell'Alboni.

Parlerò ancora di queste due cantatrici, una soprano ed una contralto, che pari nei doni naturali alle riformatrici straniere contesero loro il primato colla forza della ispirazione e del sentimento, e accogliendo prime in Italia le più moderne forme dei canti, furono potenti da salvarne le tradizioni.

Colle loro memorie parmi rivivere nel loro tempo; ed apprezzo la sentenza del Schumann, che «dai cantanti e dalle cantatrici molte cose si possono apprendere.»

Marietta Alboni, nativa delle Romagne, in tali circostanze, comparve quale erede del metodo che dalla creazione del dramma lirico ha illustrato tanti cantanti italiani. Rossini che non avrebbe sdegnato sorvegliare la educazione musicale della giovane sua concittadina, le avrebbe ripetuto, incoraggiandola a calcare le scene, la sentenza dal vecchio Porpora rivolta al suo allievo Caffarelli: «Va, mia figlia; ora tu sei la prima cantatrice d'Europa. Non imitare alcuno; fa anzi il contrario di quanto intenderai fare attorno di te, e puoi esser certa di camminare così nella via della salute».

Voce di contralto la più chiara e soave partiva dal *fa* basso come un vezzo di perle per l'estensione di due ottave e mezza legate dall'argentea grazia più che dall'oro della energia, abbellite dal facile riso meglio che dalla forza della sorpresa. Fatta per que' concerti melodiosi, calma e serena espressione dell'amore, fece Parigi speciale teatro del suo apostolato e de' suoi trionfi; benchè avesse ivi trovate fresche le memorie, nè disseccati ancora gli allori delle grandi prime donne italiane, e quasi vi oscillassero ancora le note di certa Mombelli (1823), ritenuta la più perfetta interprete della *Cenerentola*, nei quali canti fu ritenuta unica emula l'Alboni.

In mezzo agl'inni della vita eterea più che terrena delle Vestali del canto, ma non esente dal soffio della critica che investiga anche le regioni dello spirito, passò a lato di questa deliziosa soprano, l'Angelica Catalani, contralto.

Vide anche questa la luce nella terra delle Romagne e precisamente in Sinigaglia (1785), e aprì al canto la vergine parola nel vicin convento di Gubbio, ritiro di nobili donzelle alle quali apparteneva la Catalani per legami di parentela coi conti Mastai, dalla quale famiglia venne Pio IX.

«Ecco l’Italia coi suoi grandi contrasti, e l’alleanza dell’arte e della religione, dello inflessibile dogma e della mondana fantasia che forma il tratto caratteristico del suo genio.»

E chi non ricorderebbe a questo punto, che anche quello strano[149] Pontefice, incline al canto fin dalla giovinezza, quando non aspirava che allo scettro dell’amore e della carità, lo coltivò, e lo apprese agli infedeli dell’altro emisfero? Spiegò la magnifica voce non disgiunta da insinuante dolcezza, di cui fu da natura specialmente fornito, innanzi al sole della sua patria, per benedire nel 1848 la italiana Crociata, e mille canti ravvivati risposero alla sua intuonazione; indi spense le altrui voci e la sua, per occultarsi nelle tenebre a mormorare il lugubre anatema; quella e questo impotenti a serbargli il fracido scettro del mondano potere.

Ma torniamo alla celebre cantatrice, di gentil sangue, e che serbò l’animo veramente pio, dalla cui biografia vergata dallo Scudo[150], e da alcuni dettagli tratti dalla medesima di lei famiglia, rileviamo che nel convento di S. Lucia di Gubbio la giovane Angelica ricevette le prime nozioni dell’arte musicale.

Merita riflesso la operazione, che un convento italiano, ancora alla fine del passato secolo, non era altra cosa che una specie di Conservatorio in cui, la preghiera, la musica e l’amore erano l’unica occupazione; come lo disse un amabile teologo: pregare amare e cantare sono tre voci diverse, ma esprimenti un solo e medesimo desiderio.

Nelle domeniche e ne’ giorni di gran festa, quando le religiose e le novizie faceano risonare de’ loro pietosi cantici le volte della cappella di S. Lucia, in mezzo a quelle voci fresche e verginali, fu subito rimarcata quella d’Angelica, il di cui timbro, l’estensione e flessibilità destavano già l’ammirazione delle compagne. Le religiose volendo mettere a profitto sì rare facoltà, le fecero cantare qualche piccolo *solo*, attirando maggior concorso alla chiesa. *Andiamo a sentire la maravigliosa Angelica*, diceansi gli abitatori di que’ contorni; e la folla assediava quelle porte, dove, come in paradiso, v’aveano più chiamati che eletti.

E in quanti altri monasteri non vidi anch’io volgere il popolo, bramoso delle dolcezze che dalle velate cantorie monacali scendevano all’animo, preferendo

la preghiera interpretata da quelle voci verginali e misteriose!

I successi piuttosto profani che otteneva la monachella di Gubbio finirono per scandalizzare le anime più divote, ed il vescovo ordinò alla superiora di riporre la luce disotto al madio, e di vietare che la giovane novizia cantasse da sola. Fortunatamente, meno ascetica e più intelligente del prelato, la superiora, che non volea privar la sua chiesa d'un elemento di successo giovevole alla carità e alla divozione medesima, ricorse ad un sotterfugio, e perchè Angelica non cantasse *sola*, la collocava fra un gruppo di monache e con tal sottigliezza metteva in pace il debito suo della obbedienza, temperando soltanto la sonorità di quella voce che dovea un giorno maravigliare l'Europa.

Ma quando questa spiegava il canto dell'*Ave Maris Stella*, l'emozione e l'entusiasmo impossessavano i fedeli che voleano vedere e abbracciare la *Verginella* che Dio aveva sì riccamente dotata, per la quale provavano al cuore tanta tenerezza, e indicavano di strapparla alle mura del chiostro, perchè libera infondesse al mondo tanta letizia.

Non tardò infatti che il padre dovesse acconsentirvi; e a quattordici anni l'Angelica fu inviata a Firenze sotto la direzione di Marchesi, opportunissima a rivelare tutti i tesori di quella voce e a impiegarli nobilmente, preparandone i gloriosi destini.

Marchesi le insegnò a moderare la estrema sua facilità, ornandola dei più complicati gorgheggi; e in capo a due anni, egli stesso l'accompagnò e la porse sulle maggiori scene di Venezia, coi canti di *Monima e Mitridate* del Nasolini.

La Catalani, diciassettenne, era già l'idolo della corte di Portogallo. Le arie del Piccini, di Cimarosa, di Nicolini, di Nasolini e di Portogallo, servirono a lei specialmente pei primi sfoggi della maravigliosa sua vocalizzazione. Ivi fu sposa al cavaliere Paolo de Valabrèque uffiziale attaccato all'ambasciata francese (1805). Seguace forse anche negli affetti all'amoroso suo maestro Marchesi nemico a Napoleone, rifiutò a questi la conquista del genio suo, e sprezzando centomila franchi, lo fuggì, recandosi a Londra (1806).

Il gusto degli inglesi per la musica e i cantanti italiani rimonta ad epoca assai lontana. Dal secolo XVI vedemmo i cantori de' madrigali e delle canzoni

figurare in tutte le feste galanti della regina Elisabetta.

L'opera italiana esisteva a Londra dal 1700; e in quel teatro, frequentato in ogni tempo dalla più eletta società, brillarono successivamente i cantori più celebri che le scuole di Napoli, di Roma, di Bologna e Venezia, allevavano *per divertimento de' barbari*. Ivi scoppiarono le famose lotte fra Carestini e Farinelli, la Faustina e la Cuzzoni, la Mara e la Banti, la Billington e la Grassini, la Todi e la Mara, la Pasta e la Malibran, la Lind e l'Alboni, quella e la Catalani; e i partiti politici mescolaronsi a que' duelli della fantasia, appoggiando o l'uno o l'altro de' campioni.

I *Toristi*, per esempio, applaudivano con trasporto alle scale arpeggiate e cromatiche ed ai trilli *fosforescenti* della Mara; mentre lo stile largo e il canto patetico della Todi sollevavano l'entusiasmo dei *Wighs*: e queste rivalità furono spinte a segno che ciascuna fazione volle avere, come in oggi, il suo teatro italiano. Haendel dirigeva quello della corte dove esponeva i suoi lavori, che il Senesino interpretava mirabilmente; e Buononcini coll'ajuto di Farinelli, attirava la folla nel teatro della opposizione; ed Haendel, malgrado la sua sapienza, e la facoltà avuta da re Giorgio di cercar per tutto il regno e fuori le migliori voci, dovette soccombere nella lotta accanita, rimettendovi la sua fortuna e la sua pace.

Sospendevansi le sedute della camera dei Lord, perchè que' gravi parrucconi potessero assistere comodamente alle rappresentazioni del Pacchiarotti. Il celebre Castlereagh, fra i più fervidi dilettanti, ambiva la vicinanza e il concerto coi grandi artisti italiani del suo tempo; e durante il suo soggiorno a Parigi, nel 1814, menava trionfo della bella conquista che aveva servito a Napoleone per distrarre l'opinione pubblica dalle più gravi preoccupazioni, vogliam dire, della famosa Grassini, colla quale occupavasi egli medesimo a cantare dei *duo* italiani alla presenza dell'amico Wellington, il quale riguardando i begl'occhi della virtuosa, trovava la voce del primo ministro gradevolissima.

L'effetto che produsse la Catalani sul pubblico inglese fu sì possente e generale, che il governo nella sua lotta perigliosa contro il grande agitatore d'Europa, ricorse sovente al genio della cantatrice per ritemprare lo spirito nazionale. E all'annunzio che l'itala Sirena cantar doveva coi *fiocchi* — il *God save the King* — al Drury-Lane, fino il povero irlandese accorreva

all’incanto irresistibile, e dimenticando la sua oppressione, s’accendea d’entusiasmo. Fu così che la Catalani si vide arruolata alla grande coalizzazione che l’Inghilterra assoldava contro l’implacabile suo nemico; e cogli alleati prese parte a Parigi nel 1814 al trionfo comune cui aveva ella contribuito senza dubbio coll’armi seduttrici e vigorose delle sue note.

Disparve nei *cento giorni*, e si rese a Gand con Luigi XVIII ch’ella avea conosciuto in Inghilterra; e con lui fu centro e conforto degli emigrati più illustri, e tornò a Parigi colla seconda ristaurazione. Quel re intese compensare l’attaccamento della Catalani alla sua persona e alla causa della legittimità, accordandole il privilegio del Teatro italiano con 160,000 franchi di sovvenzione.

Ma pareva che a carcere d’oro non fosse destinato quell’uccello divino, che prese volo per la Germania, ove i severi pensatori pretesero di giudicare quell’abitatore del paese dell’aurora coi principii aristarchici d’una estetica rigorosa[151]. Rivide Venezia, ove trent’anni prima sbucciate s’erano in lei la gioventù e la rinomanza; ma in luogo del suo condiscendente Marchesi, trovò il Pacchiarotti vivente ancora (1817) che ammirò solamente una magnificenza superficiale, le penne d’oro della natura più che il prodotto dell’arte.

Alessandro di Russia invece si rinfuocò ai lampi di voce dell’antica alleata. Dublino (1828) chiuse la sua carriera teatrale.

Le Fiesolane colline intesero ultimamente ancora l’eco di quella voce che dalla villa di suo ritiro attirava la curiosità degli amatori come dalla solitaria cella di Gubbio; voce che avea sorpreso l’Europa in un secolo di rivoluzioni e di battaglie, e che nella ormai grave età d’oltre sessant’anni non cessava un giorno d’esercitarsi, per l’amore del canto, pel piacer degli amici, e sopratutto pel soccorso agli infelici che invocavano la sua magìa.

Non era dimenticata per la nuova celebrità che esordiva a Firenze e a Livorno, il 1832, nella figlia del tenore Tacchinardi, la Persiani, che dotata pur essa d’una voce rara a que’ tempi che potesse prestarsi alle varie specie di canti, onde i maestri allora usavano scrivere a seconda degli interpreti che possedevano, e iniziava un trionfo di 18 anni sulle principali scene di Europa, sempre avanzando nell’arte in cui il padre artista le avea data seria

coltura[152].

Eppure la Catalani era invece assai poco versata nella musica: non solo ella non sapeva accompagnarsi con verun istrumento, come tanti altri cantanti pure di grido, ma le era stato sempre impossibile di leggere a prima vista la più semplice cantilena; ciò che si vede pur troppo in qualche famigerato virtuoso de' nostri giorni. Abituata a seguire i capricci della fantasia, ell'era nulla più che una *orecchiante* ammirabile. Ecco un nuovo caso di *metodo naturale*, indirizzato da qualche pratico illustre, quale a lei fu Marchesi. Dovea essere però che la negligentata sua educazione artistica impedita le avesse la perizia di scena; ma la sicurezza della memoria non le turbava mai il brio della imaginazione, e l'esercizio vocale l'avea resa signora così de' suoi mezzi, da scusar la passione coll'artificio. Ella era, a rigore di termine, la cantatrice *da camera*, una regina delle sirene dal delizioso linguaggio incantatore.

S'attagliavano alla stupenda sua vocalizzazione i canti del Piccini e de' grandi maestri della vecchia scuola italiana, dove l'adorabile semplicità lasciava più libero campo alle fioriture dell'estro. Cantò le arie di Mozart, il cui genio però le fu men famigliare. Restò poi estranea alla rivoluzione operata da Rossini; chè l'educazione imperfetta e la poca attitudine scenica, non le permisero di prendere parte a quella grande novazione del drammatico canto.

— Fra gli ornamenti infiniti che, mercè la prodigiosa vocalizzazione, ella ordiva con una rara eleganza, rimarcavasi sopra tutto la facilità con cui eseguiva le scale cromatiche ponendo su ciascuna nota un trillo che scintillava come diamante d'acqua purissima. Talvolta lo battea con vigore imitando lo squittire della allodoletta; talvolta, lo copriva d'un velo melodico che ne raddolciva il fragore. Le piaceva pure picchiettare la nota con reiterati colpi di gola, *martellato* grazioso ch'era stato il giojello favorito della Mingotti, una delle più celebri cantatrici della prima metà del bel secolo. La sua respirazione lunga e ben condotta le permetteva di dare alla frase melodica il necessario orizzonte, e d'accidentare il suono sempre vivo e pastoso. Impareggiabile poi negli effetti di contrasto facea succedere alla potente cavata, la mezza voce più misteriosa. — Sorvolava su quello scoglio insormontabile e duro a tutti i cantanti; e di là domava ogn'altra difficoltà.

Il più gran difetto che s’abbia potuto appuntare a quella vocalizzazione sì splendida e ricca, fu un movimento nervoso del mento che la Catalani mai non giunse a correggere. Movimento ingrato alla vista, che accusa un vizio di educazione vocale, e adesso tanto comune, che lo si riscontra pressochè in tutti gli artisti più rinomati. La Ugalde, Rubini, Mario, la Stoltz, non ne furono esenti.

Quell’uccello di paradiso che giuocò la voce come Paganini le corde, e i cui voli eguagliarono la magnificenza delle penne di cui andò rivestito, fuggì dai poggi ameni di suo ritiro per la epidemìa del 1849; ma il morbo cholera non lo rimosse da Firenze che per colpirlo fatalmente a Parigi[153].

Artisti contemporanei. — Loro memoria. — Glorie effimere. — Vero avvenire.

Ci siamo dilungati colle memorie d'una cantatrice che senza ajuti di metodi e di conservatorj, per arte propria, salì a rinomanza, per dare un'idea di quelle maniere di canto applaudite innanzi al tempo delle esigenze drammatiche, maniere bastate allora ai più valenti; per dimostrare in pari tempo che i rari tesori ammirati da Europa non lasciarono traccie più fertili, che se fossero rimasti rinchiusi nel chiostro dove prima modestamente avevano brillato. Da cui la riflessione, che la sola scienza depone sementi di frutto, accanto ai lussureggianti frutti della natura.

Diversamente il canto più superbo passa come quello spontaneo della pastorella ignorata sul monte, o del pescatore solitario nell'onde.

Dopo la generazione ammagliata dal fugace splendore d'angeli canori, altri che avranno da apprendere e da ricordare?

In un mondo dove nulla perisce, che rimane a noi dei tesori d'una Musa ritenuta divina?

Di tanta celebrità che mai resta? Che resta di queste grandi sacerdotesse che pur mantennero la bella scuola e la arricchirono di nuove forme e del lustro di loro fama?

Avveraronsi le profezie di que' fatidici genj, e levossi il superbo edificio dell'odierno canto eretto sulle basi da quelle sublimi donne consolidate, e sursero sulle lor orme nuove schiere d'illustri virtuose, e nuove ancora... e che resta dei nomi loro?

Elettrizzarono il mondo co' loro accenti, e passarono come folgore che abbaglia e sparisce.

E quando i musici sacrati all'arte si tolsero dalle scene, e col loro tramonto ingrandì la missione dei tenori accanto alle contralti e soprani, che avvenne di

tante nuove riputazioni nella valente coorte iniziata dai David e dai Rubini?

Eppure la loro splendida scuola generò i Duprez, i Donzelli, i Conti, i Crivelli, i Moriani; e da questi i Cuzzani, i Giulini, i Negrini, i Viani, che come cigni, versarono di canti onde inebbrianti, e finirono.

Così colle voci baritonali e profonde, sublimi modulatori rinnovarono le note di Tamburini, di Coselli, di Lablache, di Marini, e di Ronconi; eppure colle vibrazioni potenti svanirono i nomi: e degl'uni e degl'altri resta appena qualche debole memoria; qualche ultimo richiamo sulle labbra più prossime all'eterno silenzio; qualche logora carta o trascurata stampa critica, adulatrice, mendace.

Dunque la fama divisa non è più durevole.

Dunque, come ogni piacere, passano le ebbrezze del canto e gli eletti destinati a mescere di quel nettare le dolcezze.

Dunque di tanti appassionati felici che s'affaticano negli studj della bell'arte e concorrono a gara a dilettare la presente generazione, non lascieranno di loro il più debole ricordo, nonchè ai nipoti, ma ai figli della generazione medesima fra le amarezze divinamente esilarata?

Chi ricorda ancora in Inghilterra quella che sollevava gli animi oppressi dai trionfi del prepotente?

Chi in Austria il devoto confortatore?

Chi a Venezia quel simpatico Viani, che nelle strettezze del famoso suo assedio (1848-49) facea dimenticare i flagelli che la dilaniavano, coi canti ricordanti la disfatta d'*Attila* sterminatore?

E qual città, quale terra non ebbe il suo angelo idolatrato che associa i ricordi di qualche grand'epoca co' suoi dolcissimi canti?

Eppure restano le storie, i templi, i teatri, i monumenti, ma quegl'angeli sorvolano inosservati ai posteri più vicini, e di lor non resta nota o memoria.

La Francia, prima a Strasburgo, quindi a Marsiglia, a Parigi ed in ogni angolo delle sue terre, fino dal 1792 ripetè, ed anche non ha guari, ahi tanto fatalmente! il suo canto solenne di guerra ma ricorderebbe il primo ispirato cantore, se non ne fosse stato anche l'inventore e poeta?.. Fu Claudio

Giuseppe Rouget de Lisle, che sulle reminiscenze d'una antica popolare romanza alsaziana[154], nuovo Tirteo, diede quel *Canto all'Armata del Reno*, battezzato poi per *Marseillaise*, dai soldati di questa città che primi l'accettarono.

Strasburgo medesima, ricorda forse la Dietrich che dal labbro del compositore in quel tempo apprese quel canto intuonandolo sulle eroiche sue mura?

M.ª Conneau, cultrice esimia del canto, esule in Inghilterra, che interpreta la *dolorosa Cantata* di Gounod sulle lamentazioni di Geremia nuovamente adattate alle sorti della sua Francia e della capitale regina fatta vedova e deserta, verrebbe ricordata oltre all'epoca della Esposizione artistica in Londra (maggio 1871), se l'illustre cantatrice non facesse risovvenire l'intima amicizia e clientela del terzo Bonaparte caduto, e se la memoria di lei non s'associasse a quella dello splendido avvenimento per cui le composizioni ed il canto delle principali Nazioni a quella Esposizione mondiale vennero con onore rappresentate?

Ramenteranno a lungo Italia ed Europa i primi agilissimi gorgheggiatori delle eterne fioriture proposte da Cimarosa e da Rossini, quale fu il tenor Vincenzo De Rosa, primo a cantare la parte d'Almaviva, sulle norme di Emanuele Garcia[155]; ed altri che senza una estensione acutissima, pure crearono eletti modi di canto, quali il Crivelli nel *Turco in Italia*, e Donzelli sotto le spoglie del *Bravo*?

Rammenteranno quelli che con una declamazione spiegata e potente ardirono salire alle modulazioni di Rubini colle note piene e tenute, intese di raro nei vecchi canti, nè prima richieste dai compositori?

Parlo dei nostri stentorei, che ai si e do maravigliosi seppero pure accoppiare la dolcezza della voce sovrana di tenore e all'anima penetrante.

Cuzzani, l'*Ernani* appassionatissimo — Mirate, indifferente a declamare *È il sol dell'anima, la vita è amore* (*Rigoletto*) — Negrini, che scorse la sua stella *Mesta d'incerto raggio* (*Ebreo*)[156] — Carrion, che sfida *Il più crudel periglio* (*N. Mosè*) — Tiberini, che *Ignoto incanto prova* (*Matilde di Chabran*) — Fancelli, che ripete *Il caro accento* (*Ugonotti*) — Villani, e la sua *Figlia diletta* (*Ebrea*) — Tamberlick, *D'ogni re maggior* (*Trovatore*) —

Steger sublime nei casi di *Don Carlos* — Brignoli, che l'America chiama il *tenore dalla voce d'argento* — Fraschini, prodigio che, sessantenne, lega e fonde ancora note potenti e flessibili nelle passioni di D. Alvaro (*Forza del Destino*) — Mario, il *lovely tenor* di Londra, che alla vibrata azione del *Masaniello*, fa succedere lo *Spirto gentil* della *Favorita*, in dolce cantilena, colla quale proponevasi di dare addio alla vita d'artista che fu l'idolo d'una generazione (Plymouth 1870), ma più degl'anni in lui potè l'amore, e coll'antica voce ritornò alle scene!

Schiera eletta d'artisti dalla voce che supera in dolcezza ogni espression di natura; che trovarono favori presso ogni gente, che dai regnanti ebbero onori; onde i figli del popolo pel genial merto insigniti vennero, con nuovo costume, dei più serbati gradi cavallereschi da governi monarchici e repubblicani, in omaggio all'arte libera e cosmopolita; colla quale liberalità forse prima la Spagna, derogando dalle aristocratiche leggi, decorò de' suoi ordini, fra primi, i tenori Tamberlik, Fraschini, Mongini, Stagno, Naudin, Ugolini, Perotti, De Azula, Baragli, Bulterini.

Novello costume che nobilita la virtù artistica ed obbliga in pari tempo alle morali virtù. Il titolo di *Cantante di camera* di questa o quella Altezza o Maestà Sovrana, fin qui e tuttora conferito, potrà trovar derivazione o riscontro nella esclusività di esercizio all'una o all'altra corte degli antichi giullari e trovatori, che godeano perfino de' privilegi cavallereschi, senza esser dessi cavalieri.

Ma dappoichè la parola cantante non suonò più dispregio; dappoichè i nuovi virtuosi non si trascinarono più da paese in paese sopra un miserabile forgone, come i commedianti di Molière; nè li costrinse più il pregiudizio dei tempi a condur vita zingaresca, ricca soltanto delle più strane peripezie; e l'artista educato a comprendere meglio la sua missione, come ad un civile e gentil sacerdozio vi si consacra; non disdice più la partecipazione dei distintivi per le sociali benemerenze come ai maestri d'arte vennero sempre accordate.

Nè fa più maraviglia che i principi stessi e i sovrani, non per sola pompa e trastullo come nelle corti medioevane, ma per scienza e coltura, attendano alle cose musicali fra le gravi cure di Stato, come ce ne porsero nobili esempi re Giorgio d'Inghilterra[157], i Reali del Belgio, di Baviera, Sassonia[158],

Don Pedro del Brasile, Giovanni di Portogallo e Giorgio d'Annover protettori ed artisti.

Non sembra più strano che donne teatrali, guardate una volta in compassione dagli ascetici, o prese a gioco dagli aristocratici, trovino conti, principi, duchi degnevoli a stringere con esse nobilitate dall'arte serio connubio.

Fu un avvenimento che nel 1708 una cantante francese, forse la prima, diventasse marchesa di Villiers; corse quasi mezzo secolo prima che un'altra, che fu Rosaly dell'Opèra di Parigi, trovasse marito nelle alte sfere e si trasformasse in contessa De Maesen. Erasi allora trovato un eccesso che il re di Francia avesse elevato alla dignità di conte e cav. di S. Michele il povero organista di Digione, Gian Filippo Rameau, maestro, cantore e compositore di corte.

Ma quanto più l'arte elevossi, calarono tanto più i pregiudizj del sangue: nel 1778 la Levasseur cantatrice non è sdegnata dal barone di Saint-Empire e poi dal conte Mercy d'Argentan; mentre la Cleron sposava il principe d'Anspack. Nel nostro secolo la Sontag divenne contessa Rossi; la Tavola contessa Benintendi; la Baldi baronessa de Wandestein; la Catalani marchesa de Valabréque; l'Alboni contessa Pepoli; la Dumilatre, Clarke de Castillo; la Lagrange contessa Stankovich; la Cazzaniga marchesa Malaspina; Grisi Giuditta, contessa Barni; Grisi Giulia, Getard de Melcy; Favelli Stefania, marchesa Visconti-Aimi; la Balfe, Lady Crampton, poi duchessa de Frias; la Piccolomini, già nobile, marchesa Caetani; la Lövve principessa la Lucca baronessa de Rhade; la Cruvelli baronessa Vigier; la Patti marchesa de Caux; e tant'altre.

È gloria inoltre di alcune città, come usarono ad onore de' celebri compositori, intitolare le loro reggie dei canti dal nome di qualche artista distinto; o perch'ebbe in esse i natali, come Pavia chiamò il suo teatro *Fraschini*, Sebenico intitolò le sue nuove scene ora costrutte col nome del tenore *Mazzoleni* Francesco oriundo dalla dalmata terra del Tommaseo; o perchè il bel genio v'impiegava nobilmente, come Venezia ricorda nel suo popolare teatro la *Malibran*, la quale mentre trionfava sulle massime scene attirando folle di spettatori, non patì veder deserto il teatro detto allora di *S. Giov. Grisostomo*, dove poveri attori languivano e con una serata ivi data a lor beneficio li indennizzò d'ogni danno.

Alberto Mario, o Giuseppe marchese di Candia, nato a Torino nel 1808, già ufficiale dei Cacciatori di Sardegna e marito alla Giulia Grisi, morta già a Berlino (novembre 1869), pel suo rinomato soggiorno in Russia dal 1839 al 1850, e da quest'epoca in poi pelle sue glorie in Inghilterra a quante Società e Istituti non diede egli il nome? E quanti palagi e quante ville nei più splendidi poggi e sulle più belle rive del mondo, non sono riconosciuti dai nomi di cotali o simili artisti; i quali smentirono che fossero esagerazioni gli stipendj richiesti dalla Gabrielli a Catterina di Russia, se in oggi sotto a enormi cifre soltanto segnansi i patti delle loro scritture, e mancano le celebrità cantanti alle contanti somme che in tutti i grandi centri dispongonsi dalle Corti, dai Comuni, e dai Grandi; se leggiamo in oggi stipendiato il tenore Mongini dal Kedivé d'Egitto a 25,000 franchi il mese; e se il banchiere Spinger di Vienna dona a Sultzer, vecchio cantante che gli rallegrò una *Soirée*, una Villa valutata 15,000 fiorini; se infine gli stipendj dei cantanti crebbero in generale a tali cifre da superare le liste civili di parecchi sovrani.

Dopo i tenori, un altro timbro di voce men delicato e incantevole, ma più durevole e forte e non grave tanto e monotono quanto quello dei bassi, è il timbro baritonale.

Genere di voce comune se vuolsi, e pur trascurato prima dai canti moderni, se non sia che s'impiegasse talvolta a scusare come poteva il tenore od il basso del cui doppio fare partecipa.

Per *baritono* infatti s'intese il cantore di tale voce dotato, e la voce stessa virile intermedia al tenore e al basso; in tale denominazione seguendo forse il greco vezzo per cui chiamavansi verbi baritonali quelli dall'accento grave sulla ultima sillaba.

Si cominciò a comporre pel canto speciale in questo timbro, quando appunto le voci femminili de' contralti subentrarono a quelle de' castrati, e per la mancata usanza di questi, la scena d'uomini cantori si trovò più sprovvista. Ma ne' primi tempi Rossiniani in poco conto ancora tenevansi i baritoni; e lo stesso Mejerbeer disdegnò scrivere per tali voci che le dicea comuni a tutti gli uomini.

Senonchè, anche i naturali contralti patirono una epoca di trascuranza; e di tal crisi deplorabile abbiamo un prezioso documento nella risposta di Rossini al

cav. Luigi Ferrucci che lo richiedeva del perchè «il contralto non figurasse più tra le parti principali in composizione.»

Il grande maestro col solito suo stile sapiente e faceto, scrisse che: «per intendere tal fatto, mentre però il contralto non avea perdute le sue naturali simpatie, andasse (il richiedente) alla Messa cantata. Al *Sanctus* l'abile organista, sul registro della voce umana, si fa strada al cuore dei devoti col patetico sviluppato per lo più in un *andante*.

L'organista del villaggio è il primo maestro di logica, misurandola a battute.

Il *contralto* è la norma a cui bisogna subordinare le voci ed istrumenti in piena composizione musicale. Se si vuol fare a meno del contralto si può spingere la prima donna assoluta fino alla luna, e il *basso profondo* nel pozzo. È questo far vedere la luna nel pozzo. Convien lavorare sulle corde di mezzo perchè si riesca sempre intonati; sulle corde estreme quanto si guadagna di forza, tanto si perde di grazia; e per abuso si dà in paralisi di gola, raccomandandosi poi per ripiego al canto declamato, cioè abbajato e stonato. Allora nasce la necessità di dar più corpo alla istrumentatura per coprire gli eccessi delle voci a discapito del bel colorito musicale...[159].»

Ecco adunque come dalla trascuranza d'un timbro omogeneo, e in pari tempo dalla necessità inevitabile delle corde di mezzo, s'accolse a ripiego il quasi tenore, o basso saliente.

In seguito, la migliore accuratezza d'esercitar la voce in tale timbro, e la scarsezza anche de' veri tenori, resero il baritono gradito, interessante, parte indispensabile e dirò quasi quadrangolare del vocale concerto.

Influì la voce magnifica baritonale di un Ronconi perchè i grandi scrittori del nostro secolo dedicassero a quella chiave parti speciali e primarie, onde poi si mantenne l'usanza; mentre i canti ascritti ai baritoni de' vecchi tempi non servivano che a riempitivo del concerto e del coro. (Vedi Merçenne 1635.)

Presto levaronsi celebrità anche fra i cantori di questo genere. Ronconi, adunque, *Duce di tanti eroi*; Cartagenova, *dei Sacerdoti* (Aleandro nella *Saffo*); Salvadori, *Arbace*; De Bassini, *Belisario*; Varesi, *Rigoletto*; Corsi, *Ezio*; Giraldoni, *Ebreo*; Aldighieri, *Machbet*; Steller, *Don Giovanni*, Müller e Medini, *Cardinale De Brogne*; Marini (Ignazio), *Mosè*; Bellini, *conte di Posa*; Merly, *Nelusko*; Cottone, Beneventano, Antonio Cotogni, Selva,

David, d’ordini cavallereschi recentemente fregiati; Natali che fa risuscitare le opere del vecchio repertorio italiano.

Non saprebbesi poi trovar ragione, se non la si attribuisse ad un curioso oltraggio di fortuna, perchè un’altra schiera di cantanti non meno ingegnosi, ed ai quali anzi devono arridere specialissime disposizioni, restar debbano dalla fama più presto negletti; intendo parlare dei *bassi comici* destinati alle parti buffe.

È ben vero che nelle antiche produzioni, e principalmente nelle Opere del passato secolo, quasi tutti i cantanti doveano attagliarsi anche al genere di musica scherzosa, che non riesciva strana o gravosa in forza delle medesime loro istituzioni.

È vero altresì che coll’ampliamento musicale del nostro secolo, salito il canto alla interpretazione di più grandi espressioni, rimase quasi secondaria la modesta azione che pur nel comico era stata maestra e creatrice.

S’aggiunga che tanti nomi i quali mantengono ancora la loro celebrità, l’ebbero già fondata sulla doppia maniera di canto; come vien ricordato Lablache, egregio nel comico e nel drammatico.

Non pertanto è d’uopo registrare che le memorie delle maschie voci, le quali destarono all’ammirazione ed alla gajezza le passate generazioni, non sopravissero alla ilarità che beneficamente suscitarono in questa umana razza più studiosa di cercar le serie e potenti emozioni, di quello che conservare l’ingenuo riso della letizia.

Risvegliatori moderni di questo bisogno pur prepotente della vita, ricorderemo quel Pasquale Savoia che ha creato quasi tutte le parti comiche dell’antico repertorio napoletano; e poi fra i più rinomati fin oggi: Raffanelli, De Grecis, Bassi, Remolini, Bandicchi, Madrigali, Scudo, Cambiaggio, Zucchini, Rocca, Scalese, Soares, Cavisago, Scheggi, Menin Domenico, Zambelli Giuseppe, Fioravanti Valentino, Borella Maurizio, Marchisio Giovanni, Bottero Alessandro, Fattori Tommaso, Migliara Francesco, Tessada Augusto, Ciampi Giuseppe, Catani Filippo, Castelli Giacomo, Ristori Cesare, Topai Enrico, Zoboli Alessandro, Bellincioni Cesare, Coreggioli A., Savoia Francesco (figlio), Grandillo anche compositore[160].

Più al di sotto, la straniera falange di tali artisti si tramutò in bizzarri caratteri

non privi di piacevoli effetti, certi comici-cantanti, parodisti talvolta dei veri e grandi cantori, ond'ebbero grido in Francia, mad. Theresa, Levassor, Berthelier; in Inghilterra, Matthews, Mackney, deliziatori principali del *Mabille* di Parigi, del *Cremorne* ed *Allambra* di Londra, della *Neue Welt* di Vienna.

Quindi tante donne dall'appassionato gorgheggio, che fanno meno scarso corredo alle scene mondiali; schiere leggiere e brillanti che si spandono ovunque alla conquista di nuovi affetti, e più o meno fortunate o valenti, apprestano onori a questa lor terra madre dei canti e ispiratrice; e meno pieghevoli allo sconforto del sesso più forte che milita sotto alle stesse bandiere, procedono costanti accanto all'emula legione illustrata da maggiori trionfi, quasi consapevoli che i nomi più chiari, quali per debito storico s'avranno qui pure ad accennare, poco prima o dopo, avranno a smarrire, come le oscillazioni delle note vibrate dal coro intero di tutte esse amabili cantatrici.

Ricorderanno i Germani le profetesse delle nuove loro rivelazioni; virtuose trionfatrici di quei confini che da secoli escludevano le nordiche figlie dal ministero de' canti? Quelle che valsero a rendere avvertita la loro esistenza nei regni delle belle espressioni, e confortarono la nascente loro scuola, ne diffusero le dottrine, e soccorsero ai loro compositori nell'apostolato delle grandi speculazioni?

Eppur esse giunsero a gareggiare colle figlie del sole, e presso alla madre ed alle sorelle più franche, furono tanto più ammirate e gradite, quanto meno da loro attendevasi. Ma delle riformatrici e propugnatrici di quella scuola, e d'altre che s'acquistarono onore consacrando il loro genio specialmente alla scuola italiana, fedeli a questa e innamorate, benchè non deluse nella lor parte di gloria, per quanto tempo rimarranno famose?

La ventura generazione richiamerà per caso i nomi delle Demerich, Schmoeling, Föder, Sontag, Billington, Dobre, dell'Ungher e Müller, della fiamminga Enrichetta Laland, delle parigine Duperon, e Rosa Niva Stolz, delle boeme sorelle Stolz Lidia, Francesca, e Teresina[161]. Sentirà ricordati appena quelli di Anna Winen, delle Schwartz, delle Kellogg, delle Meyer, Grün, Mäesen, Csillag, Liebhart, Saass, Bettelheim, Brandt, Ohm, Saar; della Spitzer Erminia, della Bianca Blume, di Gabriella Krauss, Geistinger, Wilt,

Laussot, Prohaska, Mila Röeder, Gabriella Kotzmayer, Giovanna Spierling, Emma Wiziak, Carolina Schmerhofsky; bionde sacerdotesse che in oggi colgono applausi[162].

E i fratelli di queste, meglio celebrati, che pure in quest'epoca, i primi forse, acquistarono allori alla loro nazione nell'arte del canto, ed influirono massimamente alla rivelazione ed al credito della lor musica, non lasciando memoria che nelle cronache teatrali, rimarranno come i vecchi arnesi delle scene abbandonati in un canto, resi inutili e di niun valore.

Mero caso che, una Storia, mostrando in generale gli svolgimenti dell'arte, ospiti ne' suoi appunti questi primi stranieri, i quali benchè pochi e tardi, provano non impossibile affatto il bel canto moderno alle loro aspre laringi, e il grido loro fecero uscire dalle regioni in cui tal fama era negata.

Più raro caso poi, e fortuita loro ventura, che anche la Storia, nell'odierna apatìa, non rimanga negletta.

I cantanti stranieri cominciano in vero aver passo frequente fra noi, chè fin qui (non sa il Biaggi se per ossequio o per derisione) usarono dessi nascondere le aspre desinenze de' loro nomi sotto le soavi e musicali dei nostri.

Fra gli Alemanni adunque, dopo quel Bader che cantò le opere di Spontini, e visse pure fino questi giorni a Berlino, si notino: Kellner, Kunert, Fritz, Brettschnieider (morto 1871), Beck, Schmid, Mann, Molferteiner, Koehler, Szigethy, Winffen, Frank, Walter, Labatt, Varenrath, Sultzer, Bülow, Beeker, il principe di Wittgenstein, il buffo Just, rinomati cantanti[163].

Si fanno oriunde Sveve, la Ostava Tornquist (Torriani), la Jenny Lind, la Cristina Nilsson.

Dalle immense lande di Russia ci giunsero celebrati i nomi: d'Erminia Rudersdorf, Murscka, Carolina Leontieff, De Filatoff, Mentzikon, Davidoff, soprani; di Malknecht e Luwroscky contralti, di Nicola Andreff tenore; Rapport, Gorrinzi, di Weyrauck, non ha guari estinto cantore e compositore di Livonia.

Dalla non men fredda, ma più entusiastica Albione, levaronsi in rinomanza: la Titjens, la Wynne Edith, la Lemms-Sherrington, la Kapp Jung Luisa, la

Gaurieff, la Colson, la Balfe figlia al celebre compositor di Dublino[164].

Non dico di tante appassionate inglesi della miglior società che serbano le culte voci alle sale nei canti loro ispirati oggi dal napoletano Salvatore Scuderi e dagl'altri specialisti compositori italiani di camera che vedemmo a Londra stanziati e prescelti (pag. 95-97), e non isdegnano consacrarle ai grandi concerti dei classici loro e nostri orfeisti.

Da una delle più cospicue famiglie di Scozia, Lady Liza Campbell-Otvvay, iniziata dal Garcia figlio e dal Romani, passò al grande sacerdozio del canto.

Accrescere la fama d'un nome illustre per ricchezze e per sangue, colle glorie dell'arte, si ascrive comunemente agli eccentrici capricci dell'aristocrazia inglese, mentre dovrebbesi notare invece a nobile insegnamento.

Miss Anna Parken segue l'esempio della Campbell; così la inglese che veste il nome di Matilde Florella.

Altre, Cora de Willhorst, Harrisson, Patey, Weldon, Martell e la Cholmeley contessa ed artista.

Sims-Reeves vien proclamato il primo de' tenori inglesi: lo seguono, il Commings, Santley, Mapleson, Tom Karl irlandese, Maler e Maybrick.

Dalle Americhe, ove sulle pareti delle aule scientifiche iscrivonsi ad onore *i nomi delle più belle figlie del mondo*, che di libero sapere nobilmente coll'uomo gareggiano, nè è privo il tempio dell'arte delle erudite sacerdotesse, ci vennero già in bella fama, Elisa Franck, la Kate Scott, la Escalante, la Resbourg, l'Irma De-Höwe.

Giulio Perkins basso, William Castle tenore, Jerom Hopskins, i Cook contralto e baritono, le pseudo Leonia Carini e Matilde Filippi contralto.

Di Francia e Belgio, tengono bel nome, i soprani: Marty, Lafon, Harris, Colmack (Vaneri), Gasc-Curbel, Galli-Marié, Dory, Danery Alix, Vanders, Cinti-Damoreau figlia, De Baillou-Marinoni, Briol, Bertrand, Soustelle, Spaak-Moresi Alice, belga, e la sua maestra De Roissy; Finck Anna olandese, ora maestra di bel canto in Napoli. I contralti: Miolan, Demeric, Mombell, Langlois e buffe: Carvalho, Marimon, Cabel.

I seguaci a Duprez: Roger, Nourrit, Naudin, Bouchardé, Verger, Michot,

Caron, Troy, Pouget, Gayarre, Achard, Capoul, Coy, Sylva.

I bassi: Verger, Didot, Gonet, Baroilhet[165], Castelmary, Maurel, Fallar, Faure, Souvestre, Lassalle, Rives, Bremond, Barrè. Altri: Bouchè, Ponsard, Gaspard, Deleurie, Vielles, Gorè, Giroud[166].

Di Spagna: la Colbran che innamorò Rossini; la Benita Moreno, che educata in Italia al principio del secolo, fu detta la prima che facesse conoscere nelle sue regioni native il nuovo repertorio italiano, e morì ottantenne a questi giorni. La Segovia, la Lola-Vega, la Llanes, la Fité-Goula, Ramirez della Zarzuela, Camilla Dos-Reis, Laura Sainz de Santjana.

I tenori: Carrion Emanuele, Padilla, Mendioroz, Fernandez, Marin, Blasco Federico, Aramburo.

I bassi: Puente, Rodas, Varvaro, Moragas, Ruyz.

Perfin dall'Africa sortì una cantatrice, la prima del suo colore che giunse a trovar grido in Europa, e che a Parigi fu battezzata col nome di Patti Noire nel 1872.

Quella miriade poi d'itale Sirene sparirà per sempre nell'abisso del tempo? Non resterà forse una sola a disputare la più durevole rinomanza della loro Regina che fu figlia a Garcia?!

Non saranno state più che visioni dall'arcano accento, come la Catalani e l'Alboni, Elisabetta Gafforini, Benedetta-Rosmunda Pisaroni, Teresa Cecconi, Teresa Belloc, Virginia Blasis, Santina Ferlotti, Giuditta Grisi, Giovanna Codecasa[167], Caravoglia Luigia, Stefania Favelli, Luigia Boccabadati, Teresa Tavola, Rosa e Giuseppina Mariani, Anna Cosatti, la Strepponi, la Sacchetti, la Carradori, Eugenia Tadolini, Amalia, Maria (contralto basso) e Teresa Brambilla?...

E gli astri vagheggiati ancora, che di scena in scena ripeterono i trionfi, quali: la Santoni, la Penco, la Spezia, la Borghi, la Frezzolini, la Bendazzi, la Barbieri-Nini, la Scotta, la Salvioni, la Benzoni, la Lotti, l'Albertini, la Fricci, la Rebussini, la Piccolomini, la Albani, la Trebelli, la Salvini-Donatelli, la Galetti, la Marziali, la Volpini, la Vaneri, la Tiberini, la Montaldo, la Moro, la Biancolini, le De Giuli-Borsi, le Cruvelli, le Caracciolo, le Ronzi, le Marchisio[168], le Ferni[169], le Patti?...[170].

Narrasi che, Farinelli trovandosi un giorno nella biblioteca del padre Martini, e mostrando al raccoglitore inglese Burney le opere del sapiente bolognese, dicesse: «Ciò ch'egli ha fatto resterà; mentre nessuno avrà un'esatta idea del genio mio, e il mio nome si cancellerà dalla memoria degl'uomini così presto come i trasporti d'ammirazione di cui io fui l'oggetto per quarant'anni della mia vita!» Tale espressione era degna di chi infatto potea vantarsi uno de' più grandi virtuosi che avessero mai esistito; e il suo riflesso sulla fragilità delle glorie brillanti degli esimii cantori, sulla sorte riservata a que' divini artisti che dopo aver inebbriate le generazioni contemporanee, e averle tenute sospese ai loro labbri ispirati, sfuggono a stento da un eterno obblio, è vero così quanto egli è triste.

Il tempo che ripara tante ingiustizie, sembra in tal fatto rigoroso ad eccesso. L'arte di commuovere colle inflessioni della voce umana nei limiti d'un'azione drammatica, è un'arte assai complicata; ella esige da chi vuole emergervi le più rare qualità. Quanto stadio, quanta pazienza per giungere a signoreggiare quell'organo, e per esprimere fedelmente quel che sentesi dentro!

Il suono che s'invola dalle labbra del cantante, tutto impregnato, per così dire, dell'essenza della sua anima, riflettendo i mille colori della passione, dev'essere stato, come il diamante, sommesso per lungh'anni alla lima del lapidario.

Eminenti artisti spesero all'edificio d'una gloria efimera una somma di qualità che basterebbero alla creazione d'un'opera durevole; e dopo tanto tempo di lotta, dopo aver consumati tesori d'intelligenza e di sensibilità, dopo mille trionfi, in cui essi hanno veduto ai loro piedi i potenti della terra, questi grandi cantori si spengono in una solitaria vecchiaja, circondati soltanto da qualche lusinghiera memoria, avendo attraversata la vita come un sogno d'amore.

La ragione d'un sì triste destino fu trovata nella impossibilità di tessere la storia di tutti questi uccelli del paradiso dai canti melodiosi.

La fama che sovviene alla storia, negli andati tempi stentava è vero a farsi strada nel mondo, più che adesso non le avvenga, ed una volta, era soltanto lo straordinario valore che le apriva le vie. Ma in oggi all'estremo opposto

siamo forse ricaduti. La sconfinata pubblicità la rende forse per eccesso più debole e fugace.

La riputazione de' cantori s'appoggia specialmente al *Giornalismo*: ed in vero, anche quello musicale e teatrale non è rimasto in dietro, chè lo vediamo servire talvolta alla storia ed alla estetica dell'arte, alle corrispondenze, alle critiche, alle biografie, alla statistica, alla rassegna, al movimento artistico in generale, ed alle cronache in particolare.

Ma dura la fama affidata a quelle effemeridi? E valgono queste a caratterizzare veramente gli artisti, a svelarne la diversa natura e la intimità della loro artistica vita?

La sentenza del Farinelli non è che troppo vera. Come trasmettere alla posterità, colla fredda parola una inflessione di voce, un guardo, un gesto, una pausa, quelle mille ombreggiature dell'arte e della bellezza, che caratterizzano lo stile d'un grande cantore? Come potrebbesi tener conto delle qualità misteriose de' timbri e de' tessuti vocali, dei secreti della emissione, della acquistata o scemata potenza, delle varie forme introdotte, delle rivoluzioni promosse o compiute?

Come infatti enumerare tutti gli astri, e spiegar l'armonia de' loro canti; penetrare i capricci e i bagliori delle loro luci, pesarne il loro calore?

Scrisse adunque il destino sulla piega del loro tramonto: *nomen et cineres una cum vanitate sepulta!*

Di tanto fiera sentenza parvemi di ravvisare forse un solo compenso: *un'ombra di ereditaria perpetuazione*.

Mentre infatti veggonsi generalmente in ogni scienza ed arte, i figli ed i nomi tralignare dal valor e dalla fama de' maggiori, nell'arte del canto e della musica, perocchè debba in essa dominare l'istinto, la bella disposizione più facilmente trasfondesi, e veggonsi rinnovate per discendenza tante belle riputazioni.

Il genio del canto in tante famiglie passò di generazione in generazione, e se non trovò da propagarsi tra nipoti, sembrò talvolta che perfino ai nomi soli abbia voluto conservare i suoi favori.

Quindi il nome dei Sarti, più o meno congiunti, si mantiene nelle Romagne

dal 1650, e per tutta Italia quello degli Allegri, quello de' Rossi cantori e musicisti.

La fama dei Pacini o Picini rinnovossi a Napoli e a Roma; ed ivi e a Venezia quella de' Sabatini.

Dal 1520 passò di padre in figlio la celebrità dei Gabrieli in Venezia, e nei più strani modi, fedele quasi a quel nome, passò alle Gabrielli di Roma 1750, di Ferrara 1770 (detta la Gabriellina), in Prussia 1790[171].

Coi Fantoni da tre secoli, passò il culto del canto dalla Toscana all'Alsazia, ed al Veneto; e quivi specialmente i Marini parvero ricomparire.

I Gafori, i Castellani, i Grossi, i Conti, i Marchesi, i Todi, i Zani o Giani, gli Agricola, i Bellini, i Zanotti, i Fioravanti, i Ronconi, i Corsi, in Italia; e di padre in figlio gli Scarlatti, i Gabrielli, i Venier, i David, i Garcia, i Bassi, i Ricci, gli Scheggi, i Gerli, i Varesi, i Crivelli[172], i Zucchelli, i De Bassini; le Patti, le Tosi, le De Giuli, e fra sorelle: le Ruggiero[173], le Cruvelli, le Ferni, le Caracciolo, le Marchisio.

Altre nacquero come suol dirsi *in pien cartello* per parentele d'illustri artisti, come la Balfe, la Vitali[174].

In Francia, per lungo tempo parve fissarsi la fama ai nomi di Salomon e di Lalande. Fra i Germani, a quelli di Wolf, Sartorius, Weis, Meyer[175], Müller, Stolz.

Ma non per questo quella gloria è più durevole. E ne fan prova i cantori celebri e rari de' passati secoli, quando la loro influenza era più rimarchevole e grande; quando poco o nulla calcolavasi il compositore in confronto all'interprete, e quello a questi umilmente serviva; quando al culto del canto sacrificavasi perfino la virilità e la vita.

Il genio di tanti maestri rimurchiato da quello dei cantori, naufragò allora eternamente; e tante invenzioni affidate alle voci fuggirono con esse. Eppure a furia d'invenzioni e di esecuzioni, tanta scuola levossi, tante tradizioni eternaronsi, tante novità generarono. I nomi de' cantori scomparvero, come strumenti abbandonati; quei de' creatori furono richiamati, ed essi e le loro creazioni rimangono, e il tempo e la storia rendono o presto o tardi giustizia.

Che vuol dir tanto mistero?

Egli è che la virtù vera esiste e non muore. Passano le vanità, la scienza rimane.

La fama degli sterili esecutori o ripetitori delle altrui ispirazioni è quella che fugge come l'èco, che si spegne come fatui bagliori.

La vera luce dei genj, de' virtuosi che riconobbero *l'arte profonda* della musica, che specularono nel mistero de' canti, che unirono il sapere alle doti felici, se pur sembra velarsi e smarrire, non manca: non è passeggiera meteora, ma vive anche dopo il tramonto.

A lato dei sommi creatori de' canti, vediamo risorgere e ricomparire il valor di sapienti che in linea più umile o bassa parea obbliato; e così rivive la fama degl'interpreti che non contenti di farsi stromenti passibili e caduci, si associarono colle speculazioni e gli studj nell'arte maravigliosa; quelli che prodigate o perdute le vocali ricchezze dalla natura e dalla fortuna sortite, lasciarono eredità imperitura di belle opre della mente e del cuore.

Questo sia di conforto ai moderni sacerdoti del canto.

Non è la loro sorte più vana di quella della farfalla; non è la lor carriera macchinale servigio, mezzo che s'adopra e s'abbandona.

È ministero d'un'arte profonda; è nobile finchè tende esso pure alla conquista del vero e del bello; è l'Apollo divino figliuolo all'Eterno, ma che esige il culto e l'amore delle divinità.

Egizj, Caldei, Ebrei, Greci e Latini c'insegnarono come essi nella antichità avessero fatto del canto uno studio sublime. Se i secoli contrastarono ai dotti la conservazione o la restituzione degli esempî dei loro canti, le eterne porte del tempo non prevalsero alle manifestazioni di que' canti medesimi.

Restano imperituri monumenti, i sacri poemi coi quali i primi cantori svolsero le religiose dottrine ai varj popoli; le Omeriche muse; le odi Pindariche; le liriche d'Anacreonte e d'Orazio; i cantici della Scrittura, i salmi reali.

Quanta scienza ai cantori affidata! quanto erudito ed elegante quello ch'essi cantavano; e come rigorosamente attenevansi ai ritmi della nobile usanza!

Ma i filosofi, poeti, legislatori, re, sacerdoti, furono i primi fattori e i più abili

esecutori di canti; indi nobili cavalieri, monaci studiosi, pellegrini eruditi[176]: e pel loro sapere, anche fra i più oscuri tempi, non ismarrirono i nomi loro.

Tanto studio con cui un Orfeo inneggiava agli Dei, Pindaro onorava gl'illustri, non poteva andare dimenticato: e per poco si rifletta ai versi che celebrarono le Olimpiche vittorie, od al Phitico poema che esprime la lotta d'un Dio col dragone maligno, o alle frasi che canteranno in eterno le misericordie del Signore, balena tosto alla mente la necessità d'interpreti corrispondenti per coltura agli elevati concetti.

Splende la scienza di Timoteo quando imprende a cantare le battaglie d'Orzia, innanzi ad Alessandro Macedone, il quale sente rinfiammato il suo valore, ed esclama — così devonsi esprimere i regi cantici! —

Quanti più vasti argomenti non offrirono ai compositori e cantori, i tempi migliori, la religion più sensata!

Quando nacque, come vedemmo, il canto drammatico, poterono bastare le forme, ed i primi sperimenti appagaronsi degl'insoliti effetti. Allora che si prescielsero le voci bianche, e si chiamarono le belle figlie dell'amore e della poesia ad unire le loro voci ai cori delle nuovissime scene teatrali, gli uomini più dotti ed anche le più serie Accademie in quel tempo fiorenti, che tenevano in pregio sommo la musica, che avevano proprj musicisti e loro davano tetto, stipendio e regali, adoprandoli nelle onorate foresterie, nei banchetti, fra le lezioni e gli esercizj, e in ogni rito solenne, elessero a preferenza le donne «avendosi osservato — come motivava una siffatta deliberazione l'Accademia Olimpica, 1609 — che la mediocrità del saper delle donne incontra forse più che l'eccellenza degli uomini.»

Ma tutte non erano per certo mediocri, notava il Lampertico raccoglitore delle memorie della celebre Accademia Vicentina, se i virtuosi e le donne state a que' stipendj, fin da quando Guglielmo III di Mantova veniva ivi festeggiato (1582), meritarono di passare al servizio del Duca, e d'aver nominanza anche fuori d'Italia, e accoglienza alle straniere Corti. Che se pure, io soggiungo, le mediocrità servirono allora a quelle barriere e in que' concerti e rimasero oscure, non patirono la sorte medesima quelle donne e que' maestri che fra gli accademici, ai geniali titoli del canto e della musica associarono le doti dell'animo e della mente.

Se qualche umile cronaca serbò appena i nomi delle cantatrici, sebben laudatissime, riputate volgari[177], poeti e scrittori eternarono a chiarezza dei posteri le più sapienti.

Quindi le distintissime Fiorentine celebrate dal Doni, la Adriense compianta dal Groto[178], e le vere Accademiche Lucrezia Chiericato e Maddalena Casulana illustrate, quella dal Calmo e dal Bartoli, questa dal Maganza[179].

Anche in quell'epoca adunque in cui speciali condizioni resero le mediocrità sopportabili o preferite, il merito migliore soltanto vinse l'obblio, ed ebbe dal tempo alla sua volta preferenza e giustizia.

Dappoi, la indulgenza concessa all'infanzia, più non si riscontra colla maturità dell'arte: e nei tempi più recenti, proceduta questa collo sviluppo delle scienze, ad ultimo retaggio della mediocrità, aurea una volta vantata, non rimase che il nulla.

Quindi i maravigliosi avvenimenti dell'età nostra se porgono infinita materia da sublimare ne' canti, quante cognizioni però non richieggono alla complicata e difficile interpretazione! Voglionsi le risorse tutte dell'arte.

Fu detto che — l'Italia, primogenita figlia della Grecia in fatto di arti belle, dilaniata per lunghi anni da sciagure intestine non ebbe sempre l'agio di riscaldare e sviluppare tutte le inclinazioni del suo genio: e forse non ultima cagione dei tanti disinganni patiti è forza riconoscerla in quella malaugurata fiducia nella facilità del proprio ingegno, da cui è invasa la maggioranza degl'italiani, e che li rende generalmente neghittosi ad approfondir seriamente qualunque disciplina.

Gli stranieri invece, più fortunati di noi, sia per condizion di governi, sia per qualunque altra causa, fecero loro prò delle idee nostre e le condussero ad una perfezione relativamente ammirevole — alimentarono collo studio le scintille tolte al nostro suolo lasciate da noi quasi abbandonate. — Quindi, come le nostre scuole, anche i nostri cantori non lasciarono che belle tradizioni, ma facili e vaghe, mentre altri studiano a soverchiarci con artistici tipi. — Però v'ha in questo un conforto: gli stranieri ci rendono giustizia e riconoscono la fonte da cui hanno tratto le scintille fecondatrici. Ebbene, facciamo noi altrettanto, rendiamo loro la giustizia dovuta, prendiamo da essi quanto ci manca — gli esempj d'uno studio vasto, profondo — e facciamo

nostro pro del frutto della loro sperienza.

Nelle loro scuole l’arte giunse a contrastare al genio la palma.

Se i nostri cantori accoppiassero al felice istinto la scienza!.. Non morirono i pochi che in questa ritemprarono l’arte.

L’arte lunga, mentre breve è la vita.

Non è qualche dote naturale che forma il vero artista; bensì la intima e profonda conoscenza degli elementi tutti che concorrono all’arte sua. Ed il canto è *l’arte sublime che in sè riassume pittura e poesia*: onde all’artista cantante è serbato d’interpretare le ispirazioni di chi raccoglie il concetto nel verso, e di chi lo disegna colla varietà delle note.

S’affidino adunque i cultori allo studio.

Ma uno studio vasto, profondo, universale; non limitato alla parte superficiale soltanto dell’arte da professare, ma bensì alla natura dell’arte, che è pur vasta, universale e profonda.

Obbedienti alle leggi della scienza per lo scibile tutto a cui gli artisti per quanto possono deggiono avvicinarsi, restino pure liberi e indipendenti nella pratica dell’arte prescelta.

A riconferma della necessità di sapere, e in pari tempo di quella libertà creatrice che abbiamo propugnata con giudizj e con esempj ragionando dei metodi e dei sistemi, insufficienti al sacerdozio del canto[180], mentre prima del maestro ogni uomo ha in sè medesimo il suo genio, vengano rammentati i consigli che il massimo filosofo, chiaroveggente dell’antichità, dava ai giovani ateniesi cultori delle belle arti.

Socrate avea imparato la scoltura dal padre, e la musica, che allor non era che il canto, dal valente Damone, e riconosceva l’utile riportato alla sua sapienza anche da quelle cui specialmente non si era dedicato, avendo, com’egli diceva, *ascoltato in ogni studio il proprio genio*.

Invidiava a Fidia e ad Omero, ma per imitazione o per metodi non s’avrebbe attentato emularli.

Ei riguardava la poesia come sapienza ispirata, ed il canto, *una concitazione del genio*.

Concitazione che sarà sublime, e negli effetti immortale, se originata da un genio ben culto.

Così i cantori possono rendere i loro nomi tanto più durevoli, quanto men passaggiere lascieranno le impressioni che sono destinati a destare.

A questo riflettano seriamente i cantanti dei nostri giorni; perocchè sia questa veramente l'epoca della serietà e della riflessione, e meriti l'argomento di non essere più trattato colla leggerezza d'un tempo, onde le fatiche loro procedenti a paro colle moderne esigenze, rendano l'opra loro non inferiore almeno in vitalità e consistenza dei manuali prodotti dell'artiere, dei frutti non ispontanei tratti dalle reclusioni e dalle condanne.

Ripensino gli attuali artisti teatrali a quella verità poc'anzi annunciata, che la fama quanto più divisa tanto è meno durevole: e in oggi, propagati i misteri dell'arte, resi a tutti accessibili gli scenici templi, generalizzato il costume de' teatrali spettacoli, ricercherebbero in vano le romantiche avventure, le influenze straordinarie, fuori dallo stretto còmpito dell'arte.

Se nell'ultima parte di questa istoria abbiamo ripetuto qualche memoria biografica di alcune celebrità del passato secolo e de' primi anni di questo, e ricordammo i casi loro avventurosi e straordinarj nel rimestamento sociale, egli si fu appunto perchè nessuno di que' successi potrebbesi narrare degli odierni cantanti, essendo ben altre in oggi le influenze in politica, e potendosi dir finita la potenza dei poeti e de' musici nelle sorti dei regni e della diplomazia; e perchè inoltre ben poco adesso si potrebbe notare di loro anche ai riguardi delle novazioni, dei progressi e dell'influenze nell'arte medesima.

Passano adesso più o meno applauditi e salariati tutti, e fluiscono tutti egualmente. E un'artista non dovrebbe finir mai!

Cessata l'opra in cui il vigor di natura e le forze più balde richieggonsi, rimane il senno, prolifica la dottrina. Resta il cittadino, cui più felici circostanze sorrisero, e lo misero in grado più ch'altri di fornirsi d'utili pregi a sè ed alla patria, la quale ripete ancora da lui nuova azione nel campo dei lumi, degli studj, del beneficio, delle onorate imprese, del procedimento nei figli.

È ben misero che finisca un uomo col cessare d'un suono, collo smarrire, d'una lieta impressione momentaneamente destata!

L’eco sola d’una voce, per quanto mirabile o straordinaria, dileguerà; e l’organo suo, senz’altro pregio, rimarrà come strumento spezzato. Quindi toccherà subir nuova prova dei fatali parossismi della vita: estremo di dolcezza e di dolore.

Un canto forse più umile, ma da ben’altri valori accompagnato, non cesserà mai di risuonare nel mondo civile, che tratto tratto ne richiamerà le delizie con nuovo studio e nuova maraviglia. Ond’è, che il vero merito rende fra le anime colte imperitura la fama di Francesco Landini, l’*Omero toscano*; di Gaspara Stampa, la *Saffo veneziana*; di Giovanni Paita, il *ligure Orfeo*; di Francesca Boschi, detta *la Salomona della musica*; di Antonio Pasi e Giambattista Minelli, soprannominati *i sapientissimi artisti*.

Come Timoteo è avvinto alla immortalità d’Alessandro, perdureranno i loro trionfi, quanto più prossimi all’altar della scienza.

Facili glorie non son consistenti: le fronde cresciute da lunghi e forti studj, e feconde di egregi frutti, così facilmente non appassiscono.

Ma glorie non sono quelle de’ Filoteti e delle Baccanti che cantano il piacer della vita; nè sono note che resistono al tempo, quelle che sortono dalla freddezza d’animo, accompagnate dalla indifferenza e dalla ignoranza. Gli accenti nati dalla preziosa sensibilità, passati pel fuoco della passione, e purificati nel crogiuolo della bella coltura, son quelli soltanto che lasciano impronta tradizionale e incancellabile alle generazioni e alla storia dell’arte.

La gloria del vero cantor musicista, che fa studio delle armonie della natura, e rivela le ispirazioni de’ cieli, compreso di sua missione, conscio di che sia canto, la gloria del virtuoso vero, non è effimera; è partecipe a quella della creazione, nelle cui ricerche può farsi immortale.